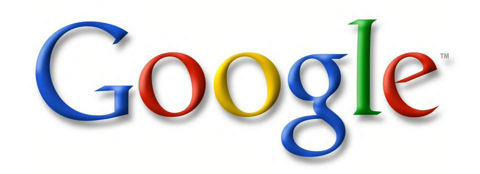
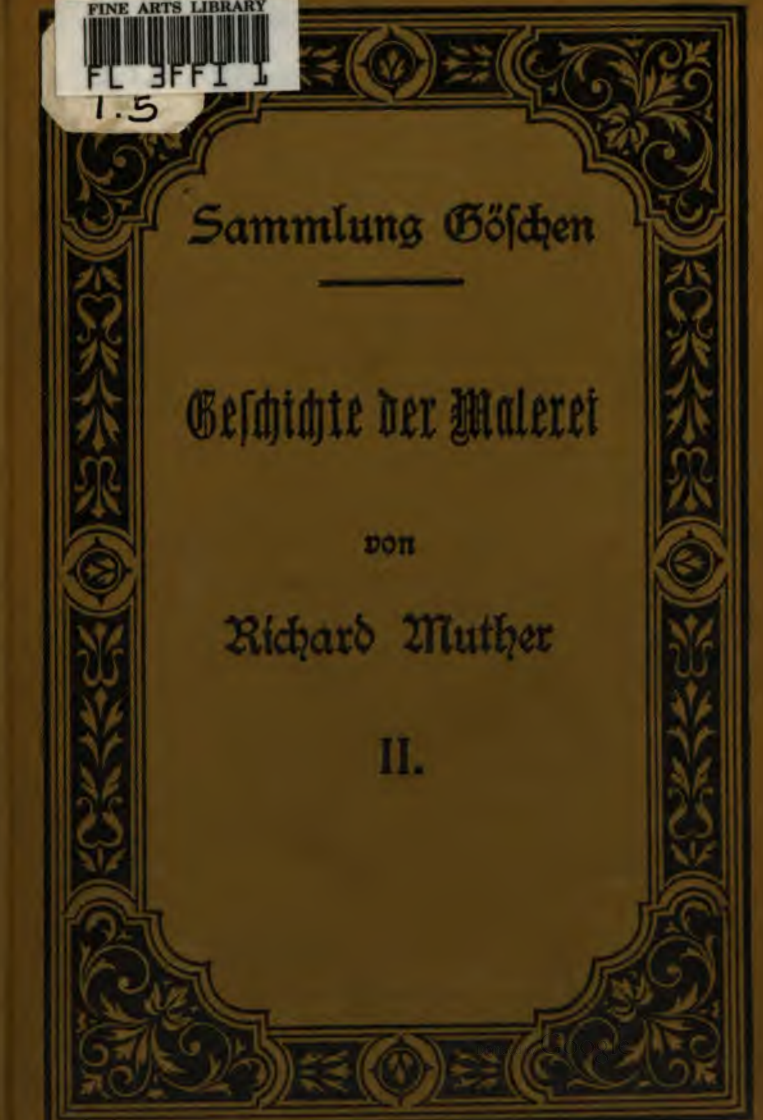



FINE ARTS LIBRARY
FL 3FFI 1
I.5
Sammlung Göschen
Geschichte der Malerei
von
Richard Muther
II.

Sammlung Göschen

Geschichte der Malerei

von

Richard Muther

II

Leipzig
G. J. Göschen'sche Verlagshandlung
1900


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 748 970

Inhalt.

I. Die kirchliche Reaktion.

II. Die germanische Malerei des Reformationszeitalters.

I. Die kirchliche Reaktion.

1. Savonarola.

„Man kann nicht wissen, was das Morgen bringt." Lorenzo selbst sollte es noch erfahren. Als er am Schlusse seines Lebens die „Laudi" dichtete, war eine seltsame Wandlung in ihm vorgegangen. Der übermütige Sänger der Karnevalslieder erörtert die düsteren Probleme des Menschenschicksals, fragt nach dem Wozu des Lebens, spricht von den bösen Stunden innerer Leere, von dem bleichen Grauen, das die Seele packt. In einem solchen Moment innerer Leere mag es gewesen sein, daß er hinüberschickte von seinem Krankenbett in der Villa Careggi nach dem Kloster von San Marco, um den Dominikanerprior Girolamo Savonarola zu sich zu bitten, daß er ihm Trost bringe und die Absolution erteile. Savonarola kommt. An dem Sterbelager des Lieblings der Grazien steht die düstere Gestalt des Mönchs von San Marco. Lange steht er, schweigend, ein ernstes drohendes Phantom, durchbohrt mit seinem Falkenauge den Sterbenden. Wendet sich ab, geht — ohne zu verzeihen.

Und die Jahre des theokratischen Regiments brechen an. Der Platonismus der aristokratischen Kreise hatte das Gemüt nicht ausfüllen können. Es herrschte Uebersättigungsstimmung nach all der Schönheitstrunkenheit, glühendes Heilsverlangen nach all den weltlichen Freuden, puritanischer Fanatismus

nach all dem Sinnenkult, dem genußfrohen Epikuräertum von früher. Savonarola gehörte zu den seltenen Männern, die zu ihrer Stunde kommen. Dasselbe kleine Kloster von San Marco, wo zu Fiesoles Zeiten der heilige Antonin gewirkt, warf sich von neuem zum Bollwerk des Christentums auf. Jene Ideen von Askese und Weltverneinung, die damals nur in engen Mönchskreisen ihr Dasein fristeten — Savonarola trug sie wieder in die leidenschaftlich erregten Massen hinaus. Den lockenden Idealen des Altertums, dem Sirenensang der Sinnenfreude und antiken Schönheit trat die Macht der tausendjährigen kirchlichen Ueberlieferungen, das dunkle Gefühlswalten religiösen Lebens entgegen. Schon im Januar 1491 hatte er seine Bußpredigten in Santa Maria del Fiore begonnen, und in wenig Monaten war Florenz verändert. Gleich einem Hagelwetter platzte sein dämonisches Wort auf die lebenslustige Menge nieder. Ein von Gott gesendeter Prophet schien herabgestiegen, die üppige Stadt zur Buße, zur Zerknirschung zu rufen. An die Stelle weltlicher Lustbarkeiten traten kirchliche Umzüge. Statt mutwilliger Karnevalslieder tönten geistliche Lobgesänge zum Himmel. Täglich vergrößerte sich die Zahl seiner Anhänger. Mochte der Papst mit dem Bannfluch drohen und die vornehmen Kreise gegen den Demagogen wüten — mit dem Kampfruf „Viva Cristo“ stürmten die elektrisierten Massen daher, derwischhafte Scenen, die an die Geißlerfahrten des Mittelalters mahnen, begannen. Nicht mehr das Haus Medici herrschte, sondern Jesus Christus populi Florentini decreto creatus war in eigener Person König und Schutzherr von Florenz. Das „Autodafé der Eitelkeiten“, am Karnevalstag 1497 veranstaltet, bezeichnet wohl den Höhepunkt seiner agitatorischen Thätigkeit. 1300 Kinder hatten Haus für Haus

den Tand der Welt eingefordert. Seidene Kleider und Musikinstrumente, Teppiche und Ausgaben des Decamerone, antike Klassiker und mythologische Bilder — alles wurde zu hoher Pyramide getürmt, und der Rauch stieg lohend gen Himmel. Frauen und Mädchen, mit Olivenzweigen bekränzt, umtanzten in mystischer Verzückung den Scheiterhaufen, opferten Ringe, Armbänder oder was sie noch besaßen an Schmuck, den Flammen. Eine dämonische hypnotisierende Kraft muß von dem Zeloten ausgegangen sein. Selbst Mirandola, der Freund des Magnifico, erzählt, daß er zitterte, daß seine Haare sich sträubten, als er eine der fanatischen Predigten des Dominikanermönchs hörte.

Auch auf die Kunst schleuderte er seinen Bannstrahl. „Aristoteles, der ein Heide war, sagt in seiner Poetik, daß unzüchtige Figuren nicht gemalt werden dürften, damit die Kinder nicht verdorben würden durch den Anblick. Was soll ich dann von euch sagen, ihr christlichen Maler, die ihr halbnackte Figuren dem Auge darbietet! Das ist vom Uebel. Laßt davon ab! Ihr aber, die ihr solche Malereien besitzt, zerstört sie, übertüncht sie, ihr thut dann ein Werk, das Gott und der heiligen Jungfrau gefallen wird.“ Wie gegen die Darstellung des Nackten eiferte er gegen die Einführung zeitgenössischer Bildnisse. „Die Figuren, die ihr in euren Kirchen malen laßt, sind die Gestalten eurer Götter. Trotzdem können die jungen Leute sagen, wenn sie diesem oder jenem Weib begegnen: das ist Magdalena, das der heilige Johannes. Denn die Bilder eurer Dirnen von der Straße laßt ihr malen als Heilige in den Kirchen. Damit zieht ihr das Göttliche in den Staub, bringt alle Eitelkeit in das Haus des Ewigen. Glaubt ihr, daß die Jungfrau Maria so gekleidet ging, wie ihr sie malt! Ich sage euch, sie trug die Kleidung der Armen ihr aber malt sie wie eine Dirne.“

Wie viel diese große kirchliche Reaktion der Kunst geschadet hat, wurde oft geschildert. Sie hat das neue Athen in ein zweites Genf verwandelt, ebenso intolerant wie die spätere Hauptstadt Calvins. Wenn die Darstellung der Antike im 15. Jahrhundert nicht über Ansätze hinauskam, die Götter Griechenlands, denen Lorenzo ein Heim bereitet, wieder aus Italien flüchten mußten, so geht das ausschließlich auf die Lehren Savonarolas zurück. Ebenso wurde durch sein Eifern gegen die zeitgenössischen Bildnisse und gegen das moderne Kostüm der frische Zusammenhang der Kunst mit dem Leben zerrissen. Andererseits gab er für das, was er zerstörte, auch Ersatz, schenkte der Kunst das zurück, was sie in den Tagen Lorenzos verloren hatte: ihre christlichen Ideale, zeigte diese Ideale in einem Licht, daß sie plötzlich wieder ganz neue geworden schienen. Wenn er in seinen Predigten von der Mutterliebe Marias spricht, ihrer bangen ahnungsvollen Seele, die mit prophetischem Blick die Zukunft schaut, wenn er sie schildert als Somnambule, die tagaus tagein in qualvollem Vorempfinden eines kommenden Schicksals lebt, oder sie darstellt als das arme einfache Mädchen, das die Gnade gar nicht fassen kann, die Erwählte des Himmels zu sein, so verrät sich schon darin, welch viel tieferes Madonnenideal er den Malern brachte. „Schön ist nur die Schönheit der Seele. Betrachtet einen frommen Menschen, gleichviel ob Mann oder Weib, der vom Heiligen Geist beseelt ist, betrachtet ihn, wenn er betet und himmlische Begeisterung ihn durchströmt, da werdet ihr die Schönheit Gottes aus seinem Antlitz leuchten sehen, und seine Züge werden den Ausdruck eines Engels haben.“ In solchen Worten war ein ganzes Programm gegeben. Und die Künstler — jeder in seiner Art — nehmen zu dem Bußprediger Stellung. Für den einen ist er der

böse Dämon, für den anderen der Heilige Geist. Dem raubt er seine Ideale, jenem verhilft er dazu, sich selbst zu entdecken. Mitten in den leidenschaftlichen Zeitwirren stehend, ist auch die Kunst durchschüttelt von dem geistigen Fieber, das durch die Adern des ganzen Volkes stürmte.

2. Piero di Cosimo.

Für Piero di Cosimo wurde Savonarola der böse Dämon. Denn er zerstörte ihm seine Märchenwelt, vertrieb ihn aus dem Zauberreich, das er in strahlender Herrlichkeit sich aufgebaut: wo Fabelwesen durch den Aether kreisen, schöne Ritter und gefangene Prinzessinnen, dreiköpfige Riesen und verzauberte Heidengötter sich erschrecken und lieben, sich befehden und necken. Wenn irgend einer ist Piero di Cosimo das echte Kind des Zeitalters des Magnifico, der Geistesverwandte jener Bukoliker, die so graziös, so schalkhaft anmutig ihr Spiel mit der alten Sagenwelt trieben.

Als Schüler des plump geistlosen Cosimo Roselli wird er verzeichnet, doch in Wahrheit war Hugo van der Goes sein Lehrer. Er gab ihm den Sinn für Rusticität und für schöne leuchtende Farben, den Geschmack an der intimen Beobachtung der Tier- und Pflanzenwelt, die Freude an Sonnenstrahlen, die auf Menschengesichtern, auf Blumen und Kleidern spielen. Namentlich das Berliner Bild mit der Anbetung der Hirten ist für den nordisch-niederländischen Geist seiner Kunst bezeichnend. Kein Festgepränge, etwas Ländliches geht durch die Darstellung. Maria faltet innig die Hände. Ein grobkörniger Hirt, ein Böcklein unterm Arm, lüftet seinen großen graugelben Strohhut. Ein Sonnenstrahl streift sein wettergebräuntes Gesicht, den hellbraunen Rock und die blaugrauen Strümpfe. Einfach und schlicht, von gleichmäßigem

Licht übergossen, baut die Landschaft sich auf. Fein setzt das lichtgrüne oder zartgelbe Laubwerk der hochstämmigen Bäume von dem blauen Firmament sich ab. Ein Getreideschober und das Strohdach der Hütte, auch die wuchtigen Tiere steigern noch den bäurischen Charakter des Bildes.

Dieser erdenschwere, still trauliche Zug, der nichts mit der leichten Eleganz der Italiener gemein hat, geht auch durch seine anderen Werke. Ein Madonnenbild des Louvre mutet eher wie eine holländische Hökerin denn als italienische Maria an. Denn die Jungfrau, eine einfache Bäuerin in schlichter Haustracht, hat ein gestreiftes hellblaues Kopftuch unter dem Kinn zusammengesteckt und an den Enden geknotet — ein rührend ländliches Motiv, das niemals in italienischen Bildern vorkommt. Davor hat er eine weiße Taube und ein rot-eingebundenes Buch zu einem ganz niederländischen Stillleben geordnet. In anderen Bildern beschäftigt ihn die Analyse des Lichtes. Ganz im Sinne Ghirlandajos hat er in seiner Magdalena das Porträt einer reichgekleideten jungen Dame gegeben. Aber diese Dame steht am Fenster, und durch dieses Fenster flutet das Sonnenlicht, überströmt mit hellem Glanz die Figur, strahlt über ihre Wangen, hüpft über das Haar, glitzert auf den Perlen und Rubinen, schillert in tausend Farben auf dem dunkelgrünen Gewand. Niederländisch ist, daß er statt der italienischen Profilansicht die Dreiviertelansicht wählt; niederländisch ist das Stillleben — die Salbbüchse, der Zettel, das Buch — das er auf dem Fenstergesims aufbaut. Und dieses Fenstergesims ist sehr geschickt verwendet, das Dreidimensionale, den räumlich plastischen Eindruck zu heben. Wieder in anderen Bildern entzückt er durch die feine Beobachtung, die er dem Tier- und Pflanzenleben entgegenbringt. Auf einer Anbetung des Kindes, die er für Lorenzo

Medici malte, rieselt ein Bächlein über Kieselsteine dahin. Ein Stieglitz sitzt neben einem Baumstamm. Duftig leuchten die Blumen aus dem Grün der Wiese heraus. Fast kein Bild giebt es, auf dem nicht Tiere vorkommen. Bald sind es Schweine, bald Kaninchen oder Tauben, Hunde, Kraniche oder Schwäne. Ueberall erkennt man ihn an der botanischen Treue, mit der er Palmen und Oliven, Myrtengestrüpp, Aehren und Nelken, Primeln und Gänseblümchen malt. Und bei allem Detailreichtum imponieren seine Landschaften durch ihre weiten Fernblicke, durch ihre großen einfachen Linien. Man fühlt, daß er die Natur nicht aufputzte, wie es die Früheren thaten, sondern gleich Goes ihr als schlichter Analytiker nahte.

Was wir aus seinem Leben wissen, bestätigt den Eindruck der Bilder. Vasari erzählt von ihm, er habe immer in seinem Atelier sich eingeschlossen und nicht zugegeben, daß andere ihm beim Malen zusahen. Das zeigt, wie sehr er selbst sich als technischer Experimentator fühlte, sich bewußt war, an der Hand von Goes koloristische Geheimnisse entdeckt zu haben, die er als sein Eigentum bewahren wollte — ganz ebenso wie Leonardo sich der Spiegelschrift bediente, um seine Manuskripte vor unberufenen Augen zu hüten. Vasari erzählt ferner, Piero habe nicht geduldet, daß in seinem Garten Früchte abgeschnitten wurden, habe den Wein wild wachsen lassen und behauptet, daß man die Natur sich selbst machen lassen müsse, statt etwas anderes aus ihr zu machen. Das gemahnt an die Worte Rousseaus, daß alles gut sei, so wie es aus dem Schoße der Allmutter Natur hervorgegangen, und beleuchtet zugleich den landschaftlichen Realismus seiner Bilder, die ebenfalls die Natur geben, wie sie ist, ohne sie durch „Verschönerung zu schänden". Weiter wird erzählt,

Piero habe ausschließlich von gekochten Eiern gelebt. Selbst dieses Abstinenzlertum, scheinbar die Caprice eines Sonderlings, steht in Zusammenhang mit den pantheistischen Anschauungen des Meisters, der den Tieren ein so freundlicher Beobachter war und nächst Goes die ersten großen Tierstücke der modernen Kunst schuf.

Doch dieser intime beobachtende Zug ist nur die eine Seite in Pieros Natur. Hand in Hand damit geht ein Zug zum Märchenhaften und Phantastischen. Derselbe Mann, der mit so hellem, nordisch scharfem Auge die Natur betrachtet, horcht auch auf verklingende Weisen, die nur ganz leise noch ertönen. Sonderbare Wesen treten vor ihn hin, phantastisch, doch ernsthaft. Auf seltsamen Tieren schweben Märchengestalten durch den Raum. Ein fabelhafter Hippogryph trägt ihn in versunkene Schönheitswelten, nach Griechenland, in den Orient, nach Utopien. „Dieser Jüngling," heißt es bei Vasari, „hatte von Natur sehr viel Geist und war in seinen seltsamen Einfällen sehr verschieden von den anderen jungen Leuten, die mit ihm zusammen bei Cosimo Roselli arbeiteten. Oft, wenn er etwas erzählen wollte, kam es vor, daß er plötzlich nicht mehr wußte, wovon er sprach und von vorn anfangen mußte, weil sein Hirn sich unterdessen mit ganz anderen Dingen beschäftigt hatte. Zugleich liebte er derart die Einsamkeit, daß er sich nur wohl fühlte, wenn er allein umhergehen konnte, seinen phantastischen Gedanken hingegeben und Luftschlösser bauend. Oft sah man ihn stehen und eine Mauer anblicken, auf die kranke Personen gespuckt hatten. In diesem Sputum behauptete er Reiterschlachten, phantastische Städte und die schönsten Landschaften, die man sich vorstellen könne, zu sehen. Ebenso machte er es mit den Wolken." Das heißt: Schon lange vor Leonardo befolgte er den Rat,

den dieser in seinem Malerbuch ven jungen Künstlern giebt: „Hast du irgend eine Situation zu erfinden, so kannst du in Wolken und verwittertem Mauerwerk gar merkwürdige Dinge erblicken: schöne Landschaften, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Thal und Hügeln. Auch allerlei Schlachten kannst du da sehen, lebhafte Stellungen sonderbar fremdartiger Figuren, Gesichtsmienen, Trachten. Es tritt bei derlei Mauern und Gemisch das Aehnliche ein wie beim Klang der Glocken. Da wirst du in den Schlägen jeden Namen und jedes Wort wieder finden können, die du dir einbildest."

Am frühesten äußerte sich Pieros Zug zum Phantastischen in den Maskenzügen, die er zur Karnevalszeit den vornehmen jungen Herren von Florenz anordnete. „Er veranstaltete ganze Triumphzüge mit Musik und Dichtungen, die für diesen Zweck gemacht waren. Da gab es Menschen zu Pferd und zu Fuß, alles von unglaublichem Pomp, die Kleider streng zu dem dargestellten Bilde passend. Und es war schön, nachts etwa dreißig Pferde zu sehen, darauf die Ritter mit ihrem prunkvollen, für den Aufzug entworfenen Kostüm, bei jedem sechs oder acht Knappen, die Lanze in der Hand, dann den Triumphwagen, geschmückt mit Trophäen und phantastischen Ornamenten." In einer Zeit, als die Malerei noch wesentlich auf den überkommenen religiösen Stoffkreis angewiesen war, konnte sich die Phantastik nur in solchen ephemeren Dingen Luft machen. Durch die Reise nach Rom, die er 1482 in Begleitung seines Lehrers Roselli machte, wurde dann dieser Zug zum Phantastischen in ein festes Bett geleitet. Die strahlende Wunderwelt der Antike erschließt sich ihm, der Zauber der blütenumwobenen alten Legenden geht ihm auf. Seine Phantasie, die bisher nicht wußte, wie sie

sich bethätigen, welches Strombett sie höhlen sollte, findet ein festes Ziel. Die Antike ist für ihn ein versunkenes Zauberreich, wo Hexerei und Liebe, Abenteuer und Rittertum herrschen. In dichte Wälder wird man geführt, wo Satyrn und Nymphen hausen; an Meeresgestade, wo mutige Ritter gegen Drachen kämpfen, um gefangene Prinzessinnen zu befreien. Bald geht durch die Bilder der neckisch schäkernde Ton, der aus Boccaccios Göttergeschichten lacht; bald jene romantische Sehnsucht, die aus den Dichtungen des Magnifico tönt. Bald liegt eine ganz moderne Lohengrin- oder Nickelmannstimmung darüber.

Wie eine ins Offenbachsche übersetzte Antike wirkt das Bild, das im Anschluß an die „Silvae" Polizians die Auffindung des Hylas schildert. Eine Nymphe hat den hübschen Jungen, den Liebling des Herakles, auf blumiger Wiese gefunden. Und wie die Hunde, wenn sie das Wild wittern, zusammenströmen, so eilen die Mädchen herbei, den nackten Knaben zu bewundern. Jede will ihn für sich. Die bringt ihm Blumen, die Früchte, die ein Hündchen. Eine ist so gebannt durch den Anblick, daß sie mit gespreizten Beinen, die Hand auf den Schenkel gestemmt, wie blödsinnig auf den Buben starrt und in ihrer Aufregung alle Blumen verliert. Böcklins dickwanstige Tritonen, die im „Spiel der Wellen" die badende Najade erblicken, schauen nicht erstaunter als Pieros Nymphen. — „Venus und Mars" in Berlin ist eine Schäferidylle von neckischem Zauber. Eroten spielen mit der Rüstung des Mars. Tauben schnäbeln sich, auf dem Knie der Venus hat sich ein roter Schmetterling niedergelassen. Das Kaninchen, das sich an sie schmiegt, spitzt so verständnisvoll die Ohren, als ob es schnüffelnd den Duft des Frauenkörpers wittere. — Auf dem Bild der Befreiung der Andro-

meda fliegt der Held in gelbem Metallpanzer, blauem Waffenrock, flatternder Schärpe und roten Tricots wie ein burlesker Lohengrin durch die Luft, und das Ungetüm windet sich schwerfällig wie ein urweltlicher Fafner. Piero hat nach Vasari lange ausschließlich auf diesem Gebiet gearbeitet. Er hatte gefunden, wohin seine Begabung drängte, war unerschöpflich in der Erfindung von fabelhaften Ungetümen und lustigem Märchenspuk. Kentauren und Satyrn stürmen daher, Lapithen kämpfen, Prometheus holt das Feuer vom Himmel. Der ganze Raum der Erde belebt sich in seiner Phantasie mit Geistern. Legionen seltsamer Wesen bevölkern die Luft. Es war, als sei der alte Pan nach tausendjährigem Schlummer erwacht. Das Bild der toten Prokris in London ist wohl das schönste der Gruppe, ein liebliches Idyll von ganz Boecklinschem Reiz. Auf duftiger blütenreicher Wiese liegt der zarte Körper. Ein Faun kniet neben ihr, kann noch nicht glauben, daß sie tot ist, Prokris, die Tochter des Erechtheus. Leise beugt er sich nieder, sucht ihren Kopf aufzurichten, blickt ihr ins Auge. Ein romantisches Griechentum, eine tiefe Melancholie geht durch das Bild. Nicht der Hund nur, der als treuer Wächter dabei sitzt, auch die Landschaft trauert. Wie die Zweige von Trauerweiden beugt das Gebüsch sich herab. Piero, der Schelm, ist ernst und sinnend geworden. Man meint, er habe in dem trauernden Faun sich selbst, in der toten Prokris seine Kunst gemalt.

Denn als die finsteren Bußpredigten Savonarolas ertönten, war es mit dem heiteren Märchenspiel vorbei. Der bunten Antike trat wieder das schwarze Mittelalter, der schäkernden Sinnenfreudigkeit blutige Askese entgegen. Piero, der Heide, konnte der Wandlung nicht folgen. Eine Zeit lang versuchte er es. Die heilige Familie in Dresden ist

wohl das erste Zugeständnis, das er dem Dominikaner machte. Die Landschaft, früher im Blumenschmuck prangend, ist felsig und öd. Kahle Bäume recken ihre Zweige gen Himmel. Johannes, früher der Spielgefährte des Christkindes, naht ihm scheu mit dem Kreuz. Mächtige Engel sind wolkenfarbig über die Landschaft gebreitet. In der Florentiner „Conception der Maria“ erhebt er sich sogar zu einer großen Leistung im Sinne des neuen Spiritualismus. Schon das Thema zeigt, wie hier der Geist der Gegenreformation seinen Schatten vorauswirft. Zum erstenmal ist der Moment dargestellt, dessen Verherrlichung Murillo später sein Leben weihte: wie der Heilige Geist die Jungfrau beschattet. Selbst die Köpfe sind von schwärmerisch hingebender Erregtheit. Es ist ihm gelungen, sich hinaufzuschrauben in die religiöse Verzückung, die das Zeitalter durchbebte. Aber lange hielt diese Begeisterung nicht vor. So viele religiöse Bilder er noch malte — er hat seine Persönlichkeit verloren. Bald ist es Signorelli, bald Leonardo oder Fra Bartolommeo, dem er nachahmend folgt. Und Piero fühlt das Erzwungene dieses Schaffens. Wie er sich selbst nicht mehr ausspricht, kommt er den anderen nicht gleich. Mißmutig nimmt er seine Tafeln in Angriff, um sie gezwungen oder gar nicht zu beenden. Unter dem Deckmantel der Porträtmalerei wagt er noch einmal einen schüchternen Ausflug in sein altes Reich. Es entsteht die unheimliche Cleopatra, jenes nackte Weib mit dem orientalischen Shawl, um deren Halskette eine grüngelbe Schlange sich windet. Aber man fühlt, daß ein Mann, in dessen Innern eine Saite zerrissen war, das Bild malte. So schrill ist die Dissonanz zwischen dem tropisch üppigen, sinnlichen Charakter Cleopatras und der trostlos hungrigen Landschaft mit dem verdorrten Baum, die Piero ihr als Hintergrund

giebt; so teuflisch der Gegensatz zwischen diesem bleichen Profil und den schwarzen Wolkenmassen, die sich dahinter zusammenballen. Auch die Haager Porträts des Musikers Francesco Giamberti und des Architekten Giuliano da Sangallo fallen in diese Zeit. Gewiß keine Aufträge, sondern die Bildnisse von Freunden, verbitterten Menschen, mit denen er wie Gottfried Keller abends beim Fiasco zusammensaß und auf den Wechsel der Zeiten schimpfte: Giuliano aus trübem Auge halb verblödet dreinblickend, der andere ein zahnloser alter Idealist, der sich seine große Mütze wütend über das Ohr gestülpt; die Landschaft so wenig passend zu dem allegorischen Beiwerk, daß man meint, er habe die Köpfe nachträglich auf alte Landschaftsstudien gemalt.

Der Lebensnerv seiner Kunst war durch Savonarola unterbunden. Der christliche Ideenkreis, der wieder der alleinherrschende geworden, bot für Phantastik keinen Raum. Nach strengen Vorschriften waren die nämlichen seit Jahrhunderten geheiligten Gestalten darzustellen. So lebt noch einmal die alte Lust an Maskenzügen in ihm auf. Im Mummenschanz will er sich austoben. Der Karnevalzug, den er 1511 anordnete, brachte zum letztenmal seinen Namen in aller Mund! Aber was hatte Savonarola aus dem lustigen Piero gemacht, Der Zug zeigte, wie Vasari erzählt, „den Triumphwagen des Todes, von Büffeln gezogen, ganz schwarz und mit Totengebeinen und weißen Kreuzen bemalt. Darauf die Figur des Todes mit der Sense in der Hand. Dann folgten Särge. Wenn der Zug Halt machte und sang, öffneten sich die Deckel, man sah Totenskelette, in schwarze Leichentücher gehüllt, worauf die Knochen und Rippen so natürlich gemalt waren, daß man nur mit Grauen es betrachten konnte. Dann erschollen schrille Posaunenklänge, bei deren Schall sich die

Toten halb aus ihrem Sarg erhoben, sich daraufsetzten und mit jammernder Stimme sangen: Dolor, pianto e penitenzia. Hinter dem Wagen ritten Tote auf Pferden, die er sorgsam unter den magersten Schindmähren der Stadt ausgewählt hatte. Auf die schwarzen Decken waren weiße Kreuze gemalt. Und jeder Tote hatte vier Knappen, die ebenfalls als Tote verkleidet waren, in der Hand schwarze Lanzen und große schwarze Standarten mit Kreuzen und Totenköpfen. Andere Tote mit schwarzen Tüchern gingen neben dem Wagen einher und sangen mit jammernder Stimme: Miserere mei deus."

Seitdem hörte von Piero, obwohl er noch zehn Jahre lebte, niemand mehr sprechen. Selbst die Schüler, die er gehabt hatte, entfernte er. Manche Bildchen, wie die Darstellungen mit der Andromedasage in den Uffizien entstanden noch. Aber es sind Arbeiten, die er nur malte, um die Zeit totzuschlagen, freudlose, mit zitternder Hand hingeschriebene Wiederholungen dessen, was er so schelmisch geistvoll in seiner Jugend gesagt. Wenn es regnet, läuft er auf die Straße hinaus, um zu beobachten, wie die Tropfen auf der Erde zerspritzen. So sei, meinte er, das menschliche Schicksal. Wenn ein Gewitter kommt, sitzt er, in den Mantel gehüllt, zitternd, als sei er von Geistern verfolgt, in der Ecke des Zimmers. Menschenscheu, ohne Freunde, verwahrlost, ein brotlos gewordener Phantast lebt er dahin und erwartet den Tod. Nur wenn er Kirchenglocken und Priestergesänge hört, wird er aufgeschreckt in seiner Apathie und ballt zornig die Fäuste. Denn die Kirchenglocken und die Priestergesänge hatten seine Kunst getötet. Eines Morgens findet man ihn tot an der Treppe.

3. Botticelli.

In ganz anderer Weise hat auf Botticelli die Savonarola-Tragödie gewirkt. Ja, im Angesicht seiner Jugendwerke scheint es, als sei die Bewegung nicht auf den Mönch von San Marco, sondern auf den Maler Botticelli zurückzuführen. Was Savonarola predigte — Botticelli malte es schon vorher.

Seine Jugend fiel noch in die Zeit, die nicht mehr träumen, nur forschen und beobachten wollte. Fra Filippo, der lustige Karmeliter, der seine Geliebte als Madonna malte, war sein erster Lehrer. Dann, als dieser Florenz verließ, schloß er an die großen Techniker Verrocchio und Pollajuolo sich an, lernte mit Farben umgehen, lernte Anatomie und Perspektive. Doch schon seine frühen Werke zeigen, wie er die von seinen Lehrern entlehnten Formen zu Trägern eines ganz anderen Empfindens macht. Inmitten einer Zeit, die keinen übersinnlichen Zug mehr hatte, bringt Botticelli von neuem ein in die unergründlichen Tiefen religiösen Gefühlslebens. Inmitten einer Gruppe von Realisten steht er als mystischer Schwärmer, eine fest abgeschlossene Welt für sich. Der Naturfreude, dem lachenden Optimismus der anderen, setzt er schon damals die feierliche Kirchlichkeit des Mittelalters gegenüber, Bilder, die wie der Protest eines träumerischen, zart empfindenden Menschen gegen die ringsum herrschende poesielose Sachlichkeit wirken. Bei den Aelteren ein verstandesmäßiges, nüchtern klares Schaffen, hier Stimmungsschwelgerei und Träumen, eine Romantik, die sich in der Sehnsucht nach einem Heimatland der Seele wieder ins glaubensstarke Mittelalter flüchtet und es mit allen Reizen der Mystik umwebt.

Drei Bilder der Uffizien — eine Fortezza, die kleine Judith und die Auffindung des Holofernes — dann der Sebastian in Berlin lassen verfolgen, wie er als Schüler Pollajuolos beginnt und doch durch einen leise wehmütigen Zug sich von ihm unterscheidet. Ebenso hält er sich in mehreren Madonnen streng an die Typen seiner Lehrer, trennt sich aber von ihnen dadurch, daß er keine genrehaft gemütlichen Scenen giebt, sondern den Bildern symbolische Gedanken unterlegt. Entweder blickt die Madonna sinnend auf Dornenkranz und Nägel, die das Kind ahnungslos hält, oder ein lockiger Engel bietet ihr Trauben und Aehren, das Symbol des Todesopfers Christi. An die Stelle der frischen Weltlichkeit Fra Filippos ist bei Botticelli das leise Hereinragen des mystisch Uebersinnlichen, das Ernste, sakramental Feierliche getreten. Während die Realisten in ihren Madonnen das Mutterglück schildern, kennen die Botticellis keinen Frohsinn. Düster und in sich versunken sitzt Maria da, als ob ahnungsvolles Vorgefühl kommenden Leides, selbst wenn sie das Kind an sich preßt, ihre Seele umschatte.

Doch für gewöhnlich entrückt er die Madonna überhaupt in überirdische Sphären und wirkt noch feierlicher, wenn er das mittelalterliche Thema der Himmelskönigin Maria neu aufnimmt. Entweder heilige Männer, herb und ernst wie Dürers vier Apostel, haben sich gleich Hütern des heiligen Graal um den Thron Marias geschart, oder Engel schlagen einen Baldachin zurück und setzen dem königlichen Weib die Krone aufs Haupt. In diesen Bildern, die in ihrer weihevollen Andachtsstimmung gänzlich verschieden sind von der heiter prosaischen Art seines Lehrers, sind auch in der Formgebung alle Reminiscenzen verschwunden. Ein neuer Madonnentypus, von Botticelli selbständig geschaffen, hält in der

Kunst seinen Einzug. Maria ist nicht mehr die Mutter, sondern ein bleiches, gedankenvolles Mädchen, das nur dazusein scheint, als unaufgegangene Knospe zu verkümmern, von einer stillen Schwermut, als ob man am Ende der Schöpfung stehe. Keine Lebensfreude, kein Sonnenschein, keine Hoffnung. Blaß und bebend die Lippen, ein müder, weltschmerzlicher Zug um den Mund. Auch in den Augen des Christkindes dämmert ein Geheimnis, als ob es ahnte, wozu es auserkoren. Kein Kind, das spielt, sondern der Heiland der Welt, der feierlich den Segen erteilt oder wie in einer Inspiration gedankenvoll aufblickt. Selbst die Engel, bei Fra Filippo mutwillige Jungen, verrichten bei Botticelli ihr Amt in andachtsvollem Ernst, keine Gespielen, die mit einem kleinen Kinde tändeln, sondern prophetisch ahnungsvolle Wesen, die aus innigem Mitleid auf „Schmerzensreich“ blicken, in sehnsuchtsvoller Hingabe und scheuer Zurückhaltung dem Gottessohn ihre Dienste weihen.

Auch in der Art, wie er das Kostüm behandelt und Blumen zur Steigerung der Stimmung verwendet, hat er mehr mit den Trecentisten als mit seinen realistischen Zeitgenossen gemein. Statt der Madonna das modische Zeitkostüm anzuziehen, hüllt er sie in blumengeschmückte, mit Gold und Stickereien verzierte Mäntel, die allein schon den Eindruck preciöser Feierlichkeit geben. Für die Kleidung der Engel greift er auf den griechischen Chiton zurück, dem er noch Stücke der altbyzantinischen Kirchentracht, Alba, Stola und Amictus beifügt. Ganze Stillleben von Früchten und Blumen, kunstvolle, aus Cypressenzweigen und dicken Palmblättern errichtete Laubnischen bauen neben und hinter den Gestalten sich auf. Mit Rosenkränzen und Vasen, Kerzen und Lilienzweigen drängen sich die Engel heran. Er braucht

nur den Pinsel anzusetzen, und man befindet sich in einem weiten, hohen Dom, wo der Duft des Weihrauchs zum Himmel steigt und tausend große, weiße Wachskerzen flimmern. Man sieht feierliche Prozessionen mit blumengeschmückten Baldachinen über rosenbestreuten Boden wallen, hört silberne Kinderstimmen das Lob des Unendlichen singen.

Das Magnificat, das Tausenden zu still andächtigem Genuß jetzt in einem Ehrensaal der Uffizien hängt und die Palmenmadonna des Berliner Museums sind die bezeichnendsten Beispiele. Das Florentiner Bild hat einen so unsagbaren Charakter von Größe und Feierlichkeit, daß man glaubt, die ernsten mächtigen Töne der Orgel mit Engelchören vermischt zu hören. Das Wort Magnificat, das die Madonna schreibt, durchklingt das Ganze. Das Berliner Bild dankt seinem Blumenschmuck die festlich weihevolle Wirkung. Eine Palmlaube, aus deren dunklen Blättern weißblühende Myrten schimmern, wölbt sich über der blassen, mädchenhaft zarten Maria, während es rings von Rosen und Lilien, von unzähligen Blumen duftet. Die ganze Psychologie des Blumenduftes, die wir so gern für das 19. Jahrhundert in Anspruch nehmen — Botticelli hat sie schon vorgeahnt. Alle jene rosenbekränzten Engel, die sich mit brennenden, blumenumwundenen Kerzen der Himmlischen nahen, oder lange Lilienstengel hieratisch steif in ihren weißen zitternden Händen halten — wir bewundern sie in den Bildern des Burne Jones, aber vergessen oft, daß sie von Botticelli stammen.

Selbst ein Fresko, das damals entstand, der heilige Augustin der Kirche Ognisanti, zeigt, daß er mit anderen Sorgen als die Realisten sich trug. Während Ghirlandajo in dem Gegenstück des heiligen Hieronymus einen alten Herrn als Heiligen drapierte, starrt Botticellis Augustin mit

den Augen des Visionärs ins Weite, die Hand auf die Brust gepreßt, wie um seiner Erregung Herr zu bleiben über die Offenbarung, die ihm plötzlich zu teil wird. Seine Fresken der sixtinischen Kapelle sind keine Bilder, sondern gelehrte Traktate, Interpretationen theologischer Weisheit, wie sie in strengerem Dogmatismus kaum die Dominikanermaler des 14. Jahrhunderts schufen. Inmitten einer Kunst, die alles Symbolische haßte, die keine Gedankenreihen, sondern Thatsachen geben, nicht erfinden, sondern beobachten und erzählen wollte, steht Botticelli als ein Denker, der ebensoviel mit der ideenreichen Kunst des Trecento wie mit der gedankenvollen Schwere des Cornelius gemein hat.

Daß im übrigen ein so sensibler erregbarer Geist auch von der antiken Herrlichkeit nicht unberührt blieb, versteht sich von selbst. So wenig er stilistisch von der Antike beeinflußt wurde — denn es giebt nichts weniger Antikes als diese mageren Formen, diese unruhigen, gefältelten, gebauschten Draperien — so verraten doch die Hintergründe seiner Bilder, mit welcher Begeisterung er die Reste des Altertums betrachtete. Altrömische Bauwerke, Skulpturen oder Gemmen kehren nun häufig in seinen Werken wieder. Auf einem seiner Fresken der Sixtinischen Kapelle malt er den Konstantinbogen, im Hintergrunde eines anderen Bildes die Dioskurengruppe des Quirinal. Das junge Mädchen des Frankfurter Museums trägt als Collier eine antike Gemme mit Apollo und Marsyas. Jeder heidnische Tempel, jeder Triumphbogen hatte damals noch seine Legende. Seltsame Wundergeschichten raunte man sich zu. Und gerade dieses Mysterium, das die Antike umfloß, zog den Träumer, den Grübler Botticelli an.

Als er nach Florenz zurückkehrte, war unterdessen auch

dort die Saat des Humanismus aufgegangen. Er trat in den Kreis der Aestheten, die um den Magnifico sich scharten, war mehrere Jahre Gast in Lorenzos Hause und speiste an seinem Tisch. Für die Villa Careggi waren die meisten seiner antiken Bilder bestimmt. An die Werke, die er für den Mediceer malte, denkt man hauptsächlich, wenn der Name Botticelli genannt wird. Jeder weiß, daß von diesen bestrickenden Bildern ein Duft von Jugend, Reinheit und Grazie ausströmt, der Botticelli selbst identifiziert mit jenem Frühling, den er in seinem Hauptwerk verherrlichte. In der „Pallas“ ist der Kopf der Göttin mit seinen weichen, vollen Formen und dem langwallenden Haar von so strahlender Schönheit, so abweichend von dem herben Simonettatypus, der sonst bei ihm wiederkehrt, daß man einen Hauch schon von der überirdischen Süßigkeit Leonardo da Vincis zu spüren meint. In den Gestalten der übrigen Bilder herrscht die Grazie der Magerkeit, zugleich etwas Traumverlorenes, Verklärtes, Visionäres, das den geheimnisvollen Zauber erhöht. Dreißig Jahre später hätten die geschickten Dekorateure von Rom und Venedig, um die „Geburt der Venus“ zu schildern, Genien in den Lüften schweben lassen, Götter auf Wolken gebettet, den ganzen Olymp in Bewegung gesetzt, und es wäre ein Bild wie Rafaels „Triumph der Galatea“ entstanden. Bei Botticelli entwickelt sich die Stimmung aus der Landschaft, jenem endlos weiten Ocean, auf dessen leise plätschernden Wellen Kypris wie ein holdes Traumgebilde herbeischwebt. In der Luft klingt, singt und rauscht es. Sehnsüchtig träumerische Stimmung ist über die Erde gebreitet. — Ein Sommernachtstraum hat in der „Primavera“ Gestalt genommen, jenen nixenhaften graziösen Wesen, die wie eine Vorahnung Böcklins wirken. Botticelli war der

erste, der die Elfen tanzen sah. Schlanke Dryaden, die im Dickicht der Wälder neben rieselnden Quellen hausen, sind herbeigekommen, sich im Frühlingstanze zu drehen.

Wunderbar ist, wie er auch in diesen Bildern Blumen zur Steigerung der Stimmung verwendet. Oelzweige umranken die „Pallas“ und bekränzen ihr Haupt. Auf dem Venusbild ist der Mantel der Hore mit Frühlingsblumen übergossen, Windgötter streuen Rosen in die Luft. Auf dem Frühlingsbild leuchten Orangen und Myrten; goldene Früchte und weiße Blüten strahlen aus dunklem Laube hervor. Wie ein Dornröschen ist Primavera von wilden Rosen umwuchert, Wiesenblumen umschließen ihren Hals, blaue Cyanen und weiße Primeln winden sich durch das blonde Haar. Blüten, die der Lenz gewoben, Anemonen, Nelken, Narcissen, streut sie tändelnd zur Erde. Als ganz reizender Manierist erscheint er in der Art, wie er die Draperien behandelt, diese durchsichtigen Schleier und flatternden Bänder. Keiner vor ihm kannte so feine Florgewände, die, eng an die Glieder geschmiegt, deutlich die knospenhaften Formen zeigen.

Gleichwohl, so zauberhaft schön die Bilder sind — die herrlichsten Dokumente jener glorreichen Zeit, die Griechenlands Götter aus dem Exil zurückrief —, es bleibt ein unaufgelöster Rest, eine Dissonanz zwischen den heiteren Märchen, die er schildert, und der Art, wie er es thut. Sowohl die Poesie Lorenzo Magnificos wie die Polizians, die die Anregung für die Werke gab, ist eine Poesie der Genußfreudigkeit und epikureischen Frohsinns, eine Poesie sinnlicher, arkadisch gestimmter Seelen, die ganz vergessen haben, daß sie Christen sind. Botticellis Werke haben nichts von dieser bukolischen Ruhe, nichts von der Märchenlust und

schalkhaften Anmut, die durch Piero di Cosimos Bilder geht. Daß er nicht lachen kann, zeigt sich deutlich, wo er sich zwingt, es zu thun. „Mars und Venus“ in London ist ganz besonders bezeichnend. Eine schöne Frau, ein nackter Jüngling, Amoretten, südliche Landschaft, dünne Gewänder, glänzender Schmuck, das sind die Elemente des Bildes, und doch vermitteln diese Worte nicht den Eindruck. Mars gleicht einem gekreuzigten Heiland. Schmerzvoll ist der Mund verzerrt. Er schläft nicht, sondern atmet schwer, wie von einem Alp gedrückt. Ebenso unerfreut, mit einem kalten, männermordenden Blick, wie Salome in der Klingerschen Büste, schaut Venus auf den Schlafenden hin. Ist das die Glückseligkeit, die unsterbliche Götter in himmlischer Ruhe genießen? Ist das die Liebesgöttin der Hellenen? Selbst wenn Botticelli es wagt, sie nackt zu malen, hat sie etwas Gespenstisches, mag sie mit grünen Nixenaugen ins Unendliche starren, oder ein wehmütiges Lächeln ihre bebenden Lippen umspielen. Nicht als die lustige Maitresse des Mars kennt er die schöne Olympierin. Sie ähnelt der rothaarigen Teufelin des Mittelalters, die auf ihrem Zug ins Exil an dem Kreuz, an das der Menschensohn geheftet war, vorbei wallte. Da eine müde Träumerei, dort resignierte Schwermut ist allen Gestalten eigen. Es ist, als würden diese Weiber noch ins Kloster gehen, um dort für die Sünden des Fleisches zu büßen. Die klassische Klarheit heidnischer Mythologie verbindet sich mit katholischem Mysticismus. Ein Hauch mönchischer Askese dämpft die Freude.

Botticelli fühlte sich nicht wohl im Venusberg. Es ist, als habe ihn der Gedanke an eine reinere Geliebte, an die keusche Maria verfolgt, der er seine ersten Hymnen gedichtet. Mit allen Fasern seiner Seele im Mittelalter wurzelnd,

empfand er Grauen vor dem heidnischen Enthusiasmus, der eine Zeit lang wie ein Delirium seine Seele benebelte. Wie mit Zögern, als hätte eine unsichtbare Hand ihn abgehalten, scheinen seine Bilder aus der Antike gemalt. Aus dem letzten, der „Verleumdung des Apelles", klingt ein schriller Schrei der Verzweiflung. Maßlose stürmische Bewegung, Unruhe der flatternden Gewänder, ein unheimlicher, wilder, grauenhafter Ausdruck der Köpfe ist an die Stelle stiller Linienschönheit und verhaltener Wehmut getreten. Man fühlt, daß ein von seelischem Unfrieden durchschüttelter Mensch das fast wahnsinnige Bild gemalt hat. Am entsetzlichsten ist die Gestalt der Reue, diese magere, vergrämte, in zerrissene Trauergewänder gehüllte Alte mit den blutlosen Spinnenfingern, die tastend, zitternd, unsicheren Schrittes dahinwankt. Botticelli bereute, daß er im Venusberg war. Doch welche Macht konnte ihn zurückführen in die Gemeinschaft der Reinen, ihn, den Christen, der fremden Göttern geopfert! Ausgestoßen, das Paradies verloren! Aus dieser Stimmung heraus malte er das Bild der Ausgestoßenen, jenes Werk, das einzig dasteht in der ganzen Kunst des Jahrhunderts, nur entstehen konnte, weil untröstlicher Jammer mit elementarer Kraft aus einem Künstlerherzen nach Ausdruck rang. Vor dem verschlossenen Thor eines Renaissancepalastes sitzt dürftig bekleidet ein Mädchen. Auch sie war im Venusberg, und nun da der Morgen graut und sie zurückkehren will in das Haus des Vaters, ist das Thor verschlossen. Zitternd vor Frost, bitterlich schluchzend vergräbt sie das Gesicht in den Händen. In tiefstem Weh windet sich ihr Körper, doch alle Klagen vermögen nicht das verschlossene Thor zu öffnen.

Botticelli selbst fand noch wie Tannhäuser die Erlösung. Savonarola war es, der ihm die Pforte des Heiles wieder

öffnete. Die Donnerstimme des Propheten, die die anderen erschreckte, sagte ihm nur, was er als Jüngling gefühlt. All seine Jugendträume, seine geheimsten Seelenregungen waren in Worte umgesetzt. Jene Zeit, der seine erste romantische Neigung gegolten, leibhaftig schien sie heraufzuziehen. So nimmt, gehalten und gestützt von Savonarola, Botticellis Kunst einen gewaltigen Aufschwung. Venus, die Hexe, ist für immer vergessen. Mit einer Inbrunst, die desto glühender, desto stürmischer ist, weil sie mit Reue verbunden, sinkt er seiner Jugendliebe, Maria der Gottesmutter, zu Füßen. Die drei Horen, die im „Frühling“ mit verschlungenen Händen den Reigen bilden, verwandeln sich in die theologischen Tugenden, die in jubelndem Tanz den Siegeswagen der Kirche begleiten. Erst in diesen Werken ist die ganze Kraft des Meisters entbunden. Savonarola hat ihm die Lippen geöffnet, und der scheue, zaghafte, träumerische Botticelli wird selbst zum Propheten, der mit glühender Begeisterung und lautem Pathos die Rückkehr zur Askese, zu den Heilslehren des Christentums predigt. Nicht mehr wehmütig bittend blicken seine Gestalten uns an. Zu beschwören scheinen sie, zu warnen.

Der Unterschied seiner späten Madonnenbilder von den früheren liegt darin, daß noch weit mehr der düster-feierliche Charakter des Andachtsbildes betont wird. Wie sich die jungfräuliche, still-sinnende Gottesmutter in die gedankenvolle Sibylle verwandelt, deren prophetischem Blick die Zukunft offen liegt, werden die Engel zu tiefernsten, müd traurigen Wesen, die mit weiten Augen wie in einen Abgrund starren. Entweder umarmt Maria das Kind mit einer stürmischen Innigkeit, einer jähen heißen Leidenschaft, als ob sie plötzlich aus schreckhaftem Traum erwache. Oder sie schreitet, in Gedanken versunken, wie eine Nachtwandlerin dahin, das Kind

mechanisch im Arm, das ebenso gramversunken sich zu Johannes neigt. Wie die Mutter von Herzeleid und stummem Weh durchbebt ist, fühlt das Kind die ganze Schwere eines unentrinnbaren Verhängnisses auf sich lasten. Auf Savonarolas Einfluß geht ferner zurück, daß er in anderen Altarwerken noch mehr den magdhaften, schüchternen Charakter der Madonna betont. Die kostbarsten Dinge, glänzende Stoffe, leuchtender Marmor, grauer Granit sind aufgehäuft. Menschen mit allem Gepränge irdischen Glanzes haben sich als Ehrenwache um prunkvoll verzierte Throne geschart. Und auf diesem Thron sitzt ein bleiches, zaghaftes, sinnend kindliches Mädchen, das gar nicht ahnt, was um sie vorgeht, barfuß, in schwarzem Matronengewand. Nur Burne Jones hat in seinem „König Kophetua“ eine ähnliche Kontrastwirkung gleich raffiniert verwendet.

Aber auch noch lautere, eindringlichere Töne schlug Botticelli jetzt an. Während er vorher nur in weichen Träumen lebte, wird in seinen letzten Werken die ganze Skala der Empfindungen durchlaufen. Auf der einen Seite die jubelnde Dithyrambik der Engel, die auf seinem Bild der Krönung Marias durch die Lüfte tanzen und fliegen, flattern und sausen, das Lob des Allmächtigen preisend und Rosen hernieder streuend. Auf der anderen die klagende Pathetik, die in seinen Bildern der Grablegung herrscht. Jene Karfreitagspredigt, die Savonarola 1494 dem atemlosen, zu Thränen gerührten Volke hielt — in dem düster schluchzenden Pathos Botticellis klingt sie aus. Man sieht Weiber ohnmächtig zusammenbrechen und in wahnsinnigem Schmerz vergehen, Männer in lautem Stöhnen sich winden. Aus dem Maler der Venus ist der Jeremias der Renaissance geworden. Statt im Flüsterton spricht er in Donnerlauten, mit dem schnaubenden Fanatis-

mus des Convertiten, kämpft, als gelte es einen Schatz zu verteidigen, arbeitet mit einer Hast, als fürchte er gar nicht aussprechen zu können, was er zu sagen hat. Mehr als zwei Drittel seiner Werke sind in diesen Jahren des theokratischen Regiments entstanden.

Dann fast nichts mehr. Das Martyrium Savonarolas war das künstlerische Leichenbegängnis Botticellis. Die große Gestalt des Propheten hatte ihn über Wasser gehalten. Der Sturz seines Helden raubte ihm die Kraft. Nachdem er in der Londoner „Anbetung der Könige" noch das Andenken des Märtyrers gefeiert, legte er den Pinsel aus der Hand, kaum fünfzig Jahre alt und ein gebrochener Mann. Die Dante-Illustrationen sind aus seinem letzten Jahrzehnt die einzigen Zeugnisse, daß er überhaupt noch lebte. „Als ein Mann von tiefen Gedanken," erzählt Vasari, „kommentierte Botticelli einen Teil Dantes, illustrierte das Inferno und ließ es drucken; und da er auf diese Dinge viel Zeit verwandte und nichts anderes mehr arbeitete, folgten daraus für sein Leben Unordnungen ohne Ende." Mit anderen Worten: Der Romantiker des Mittelalters flüchtete sich in seine geistige Heimat. In der mystisch transcendentalen Poesie Dantes, des großen mittelalterlichen Genius, sucht er einen Halt für die arme Seele. Er vertieft sich in die fernliegendsten ideologischen Spekulationen, nur um möglichst die unfromme Gegenwart zu vergessen, sucht Dinge in der Sprache der Kunst zu sagen, die jeder künstlerischen Wiedergabe spotten, hofft in dem gewaltigen Epos vom Jenseits die weltstille Ruhe zu finden, die er so flehentlich, so hoffnungslos sucht. Doch auch diese Arbeit wirft er mutlos beiseite. Grüblerisch, nur seinen Träumereien hingegeben, einsam und in sich gekehrt, lebt er dahin. „Elend und Armut stellten sich ein. Er mußte auf

Krücken gehen und wäre Hungers gestorben, hätten nicht die Medici noch zuweilen seiner gedacht."

4. Filippino Lippi.

So zur Tragödie wie das Leben Piero di Cosimos und Botticellis gestaltete sich das der übrigen nicht, aber dem Einfluß des Dominikaners konnten sie sich gleichfalls nicht entziehen. Die Wandlung zeigt sich äußerlich in dem vollständig veränderten Stoffgebiet. An die Stelle der genrehaften Madonnenbilder tritt wieder das Andachtsbild. Feierlich thront Maria, nicht mehr die reichgeputzte Florentinerin mit dem koketten Häubchen, sondern die donna umile, wie Savonarola sie geschildert, die arme Gottesmagd, die den Heiland trägt, das Gesicht von leiser Wehmut verklärt, den Matronenschleier über das Haupt gezogen. Engel schlagen einen Vorhang zurück oder drängen sich in seliger Begeisterung heran. Verzückten Blickes schauen die Heiligen empor. Das Christkind spielt nicht, sondern erteilt den Segen. Mit dem Kreuz in der Hand naht ihm der kleine Johannes. Blumen und Musik werden wie im Trecento wieder gern zur Steigerung der Stimmung verwendet. Die Anbetung des Kindes und das Leiden des Erlösers — Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung —, wovon Savonarola so oft erzählt, beschäftigt außerdem die Geister. Daß Christus gewöhnlich bartlos dargestellt wird, geht wohl darauf zurück, daß Savonarola selbst für die Künstler der Heiland geworden war. Aber auch Visionen — Maria, die den verschiedensten Heiligen, Christus, der seiner Mutter oder der Magdalena erscheint — sind wie in den Zeiten der Gegenreformation beliebt. Während die Realisten von übernatürlichen Dingen nichts wissen wollten, hält jetzt das Wunder, des „Glaubens liebstes Kind", wieder

seinen Einzug in die Kunst. Lediglich die Art, wie die Themen behandelt werden, ist nach dem Temperament der Einzelnen verschieden.

Lorenzo di Credi folgte den Ereignissen mit bedächtiger Stille. Er war, wie seine Verkündigung der Uffizien und seine Anbetung der Hirten in der Akademie zeigt, ein sehr liebenswürdiger Meister, der in der Werkstatt Verrocchios und vor dem Goesschen Altarwerk sich viel Sinn für Farbe und ein feines landschaftliches Empfinden aneignete. Dann opferte auch er den Göttern Griechenlands und malte jene Venus der Uffizien, die wie ein ins Cranachsche übersetzter Botticelli wirkt. Als am Faschingsdienstag 1497 das „Autodafé der Eitelkeiten“ stattfand, hätte er, der bescheiden stille Mann, es für unhöflich gehalten, nicht teilzunehmen, warf mit kühnem Entschluß all seine Aktstudien in die Flammen und schuf nun die vielen, mild beschaulichen Bilder, die ihn in allen Galerien vertreten. Inmitten jenes temperamentvollen, nervösen Geschlechtes ist Credi der einzige, der gar keine Nerven hat: eine Art Gerard Dou, der sich in die sturmdurchschüttelte Zeit verirrte. Selber bereitet er seine Farben, achtet mit holländischem Reinlichkeitssinn darauf, daß kein Stäubchen die emailartige Glätte seiner Bilder trübt. Sauber, wie die Stube, in der er sich aufhält, müssen die Landschaften sein, die er malt: wohlgepflegt der Rasen, ohne Unkraut die mit Kieselsteinen belegten Wege, glitzernd die Bächlein, frisch gewaschen die Schafe.

Seinen Kopf strengt er nicht an, sondern wiederholt mit unbegreiflicher Ausdauer zeitlebens die gleichen Scenen. Namentlich die Anbetung des Kindes hat er in ewigen Wiederholungen behandelt: sanft und freundlich, mit einer milden Anmut, die zu weich ist, als daß man sie Schwermut nennen

könnte, mit einer kindlichen, ein wenig beschränkten Frömmigkeit, die zu phlegmatisch ist, um sich zur Glut zu erheben. Selbst als nach Savonarolas Sturz der Geschmack wieder anderen Dingen sich zuwandte, ließ sich Credi nicht in seiner Gemütsruhe stören. Er wurde Bilderrestaurator und kaufte sich schließlich in ein Altmännerhaus ein, wo er in beschaulichem Frieden, glücklich und geschätzt von den Mitbürgern, seine Tage beschloß.

Eine ähnliche Natur, nur viel zarter und müder, war Rafaellino del Garbo, der alles in Blumenduft und Mandolinenklang auflöst. Namentlich sein Berliner Rundbild der Madonna ist von duftiger, wie Hypnose umfangender Stimmung. Engel haben das Christkind durch Geigen- und Flötenspiel in Schlummer gewiegt. Träumerisches Schweigen ruht über der Erde. Durch die Luft zittern nur die letzten leise verhallenden Klänge der Geige, während der andere Engel, der die Flöte schon abgesetzt hat, traumverloren auf Maria schaut.

Noch interessanter ist, wie Filippino Lippi, das Weltkind, sich zu den neuen Ereignissen stellte. Schon darin liegt ein pikanter Zug, daß dieser Sohn des lustigen Mönches und der ehemaligen Nonne, der Sohn jener leichtlebig sinnenfrohen Zeit, die aus dem Kloster einen Harem machte, berufen war, der Maler des starren Dominikanertums zu werden. Und noch pikanter ist die geistvoll frivole Art, mit der er sein fascinierendes Talent in den Dienst dieser ihm ganz gleichgültigen Ideale stellte.

Es wäre verlorene Liebesmühe, den „Stil" Filippinos erklären zu wollen. Wenn er will, bringt er es fertig, anderen zum Verwechseln ähnlich zu sehen. Zunächst seinem Lehrer Botticelli, als dessen Doppelgänger er in seinen Jugend-

werken erscheint. Das wunderbare Bild der Jungfrau, die dem Sankt Bernhard erscheint, das er 1480 für die Badia malte, könnte Botticelli gezeichnet sein. Sanft wie eine vornehme Dame naht sie dem Heiligen, der vor Erstaunen fast die Feder fallen läßt, als sie mit ihrer zarten Hand sein Buch berührt. Der Marienaltar der Uffizien und das Altarbild in Santo Spirito sind weitere Werke, die in ihrer stillen Wehmut an Botticelli anklingen. Ebenso fein ist er, wenn er im Anschluß an Botticelli phantastisch allegorische Bilder malt. Beispiel jene Allegorie der Musik in Berlin, über der eine so traumhafte, weltentrückte Stimmung ruht.

Dann ein jäher Scenenwechsel, und aus dem Botticellidoppelgänger ist ein Doppelgänger Masaccios geworden. 27 Jahre war er alt, als er den Auftrag erhielt, Masaccios Freskencyklus in der Brancaccikapelle zu vollenden. Er malte hier den Besuch des Paulus bei Petrus, die Befreiung des Petrus, Petrus und Paulus vor dem Prokonsul, die Kreuzigung des Petrus und das unvollendete Stück der Auferweckung des Königsohnes. Wahrlich, virtuoser läßt sich ein Stil nicht imitieren. Zwischen Masaccio und Filippino lagen 60 Jahre. Ein ganz anderes Nervenleben war in die Welt gekommen. Trotzdem trägt Filippino die Maske des alten Meisters mit demselben Aplomb, mit dem er vorher die seines Lehrers getragen. Der einfach feierliche Monumentalstil Masaccios scheint ihm ebenso zu liegen wie die Stimmungsschwelgerei Botticellis.

Als geschickter Verwandlungskünstler paßt er auch sofort dem Stil der Savonarolazeit sich an. Am Schlusse des 15. Jahrhunderts taucht der Barockstil auf. Aus gleichen Ursachen entstehen eben gleiche Wirkungen. Unter dem Eindruck der Predigten Savonarolas war das Empfindungsleben

fieberhaft erregt worden. Die ruhige Sachlichkeit der älteren Meister konnte nicht mehr genügen. Ein stärkerer Stimmungstrank war nötig. Man verlangte Bewegtheit und Pathos, Bilder, die in den nämlichen Donnerworten redeten, die aus Savonarolas Mund erklangen. Der ganz moderne Zug seines Talentes, Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit, gestattete Filippino sofort, auch diesen Anforderungen zu genügen. Wie er ehedem schmiegsam dem Botticelli, dann schmiegsam dem Masaccio gefolgt war, folgt er auch der religiösen Strömung mit dem beweglichen Talent, der glaubenslosen Indifferenz des Weltkindes. Er spielt die Tragödie, die Botticelli erlebte. Gerade weil er kein überzeugter, nur ein verkleideter Apostel war, kommt in seine Kunst jenes affektierte theatralische Wesen, das aus dem gleichen Grund im 17. Jahrhundert die agitatorische Barockkunst annahm.

Schon das Thema der Fresken, die er 1493 in der Kirche Santa Maria sopra Minerva in Rom malte, zeigt, daß der Geist des Dominikanertums wieder als Macht in die Kunstentwicklung eingreift. Die Meister vor Savonarola hatten schlicht erzählende Themen aus der Heiligenlegende behandelt. Filippino giebt eine Verherrlichung des Thomas von Aquino. Und in den Bildern herrscht derselbe Dogmatismus, der 100 Jahre zuvor das Programm der Dominikanerbilder Trainis und der Fresken der Spanischen Kapelle gewesen. Gelehrte Inschriften, allegorische Figuren, beziehungsreiche Hinweisungen auf die durch Thomas widerlegten Ketzer — alles Dinge, mit denen der Realismus des Quattrocento gebrochen hatte — kommen von neuem in Aufnahme. Und wie er inhaltlich an die Programmmalerei des Trecento sich anschließt, bereitet er stilistisch die Jesuitenkunst vor. Auf die einfache Getragenheit Masaccios folgt bühnen-

hafte Pathetik. Alle Figuren gestikulieren und verziehen die Gesichter zu frömmelnden Grimassen. Die Gewänder blähen sich in bauschigen, knitterigen Falten. Wehende Bänder, Schärpen und Schleier ergänzen die barocke Wirkung. Die Architektur bildet die passende Begleitung zur Melodie der Figuren. An die Stelle der zart knospenhaften Bauten des Quattrocento treten wild ausladende, abenteuerliche Formen.

Vor seinem letzten Cyklus, den 1498—1502 gemalten Fresken von Santa Maria Novella in Florenz, steht man überhaupt ratlos wie vor einem Anachronismus. Auch hier ist das Thema des Bildes, wie Sankt Philipp den Dämon austreibt, für die veränderten Anschauungen bezeichnend. Auf einem komplizierten Piedestal steht Mars, eine Fackel schwingend. Aus dem Loch des Marsmonumentes kriecht der Dämon hervor, und der Apostel, mit mächtiger Gebärde, beschwört ihn. Rings eine bewegte, nervöse Menge. An die Stelle der ruhigen Zuschauer, die Ghirlandajo aneinander reihte, setzt Filippino Schauspieler, von denen jeder in seiner Rolle ist, jeder sein Theaterpathos durch entsprechende Gesten erläutert. Alles ist Bewegung und Aufregung in dem erstaunlichen Bild. Selbst die Karyatiden des Triumphbogens, die Viktorien, Hermen und Trophäen dehnen sich und grinsen. Die Giebel bäumen und winden sich. Alle tektonischen Gesetze sind durchbrochen. Borromini taucht in der Kunst auf, 100 Jahre bevor er geboren wurde. Das Nonplusultra sind die Deckenbilder. Da fliegen Engel mit dem ganzen Aplomb, den ihnen später Correggio gab. Noah gleicht einem alten Flußgott. Abraham und Jakob haben eine Breite und Kühnheit in Gewandung und Bewegung, sind von so unglaublichen Bändern und Falten umflattert, daß man nichts thun kann als schweigen und staunen.

Von seinen späteren Tafelbildern gilt das gleiche. Die schweren bauschigen Gewandstücke, die seine Madonnen umwogen, sind die nämlichen, die Bernini 150 Jahre später seinen Engeln gab. In seinem letzten Werk, der Kreuzabnahme der Florentiner Akademie, entspricht der Savonarolastimmung das Zurückgreifen auf den mittelalterlichen Goldgrund, die schmucklose Gewandung, die öde Schädelstätte mit den Totenköpfen, die düster klagende Farbe. Filippino persönlich gehören die barocken Engel, deren Gewandung in die Wolken ausläuft, die flatternden Schärpen und Bänder, mit denen sie den Kelch umfassen. Das 15. und 17. Jahrhundert reichen sich die Hand. Wäre er statt 1504 nur ein Menschenalter später gestorben, würde er als Begründer des Barockstils zu feiern sein.

5. Die religiöse Säkularstimmung.

Nicht auf Florenz hat sich Savonarolas Einfluß beschränkt, in ganz Italien lenkte die Kunst wieder in kirchliche Bahnen ein. Gewiß hat er die religiöse Reaktion, die damals Europa überflutete, nicht allein gemacht. In ihm explodierte nur ein allenthalben angehäufter Zündstoff. Er war das Sprachrohr seiner Zeit, sagte laut, was im Stillen alle gefühlt hatten. Gerade deshalb beginnt mit seinem Auftreten ein neuer Abschnitt der Kunstgeschichte.

Es muß am Schlusse des 15. Jahrhunderts ein ähnliches Gefühl über der Welt gelegen sein, wie wir es erlebten, in jenen Jahren, als der Courbetsche Realismus und Manets Impressionismus ihre Triumphe hinter sich hatten und die Schwärmerei für Rossetti und Moreau, die Reaktion der „Rosenkreuzer" begann. Der Realismus war das Produkt einer positiven, weltlichen, episch, nicht lyrisch gestimmten

Zeit. Man glaubte mit klarem Auge auskommen und vom Gefühl abstrahieren zu können. Leidenschaftslos, wie die Wissenschaft der Natur gegenübersteht, wollte die Malerei sie mit dem Auge erobern. Natur und Antike, das waren die beiden Mächte, die über dem Schaffen schwebten. Nur eine war vergessen worden: das Christentum. Man wußte nichts mehr von jener Sehnsucht nach dem au delà, die noch im Beginn des Jahrhunderts die Herzen durchzitterte.

Da kam wie in unserem Jahrhundert der Moment, wo das lange zurückgedämmte Innenleben überschäumte, das Gefühl sich gegen die Wissenschaft empörte. Nicht in Florenz nur, in allen Ländern treten den Epikern und Forschern, deren Auge klar auf die gegenständliche Welt gerichtet war, die Lyriker und Träumer gegenüber, denen die Kunst nur ein Mittel bedeutet, ihr Innenleben auszusprechen. Auf die Realisten folgen die Romantiker, die nach Jahrzehnten glaubensloser Forscherarbeit in fast fieberhafter Schwärmerei sich zurücksehnen nach all dem, was das Mittelalter an Glaubensgluth und entsagungsvoller Liebe besessen. Sucht man nach einer Parallele in der Kulturgeschichte, so bietet sie Kolumbus. Amerika entdeckt er gegen seinen Willen. Sein Ziel war die Eroberung Jerusalems, die Bekehrung der ganzen Menschheit zum Glauben.

Wohl giebt es auch jetzt noch Einzelne, die mit erzählend novellistischen Bildern Kirchen und Paläste schmücken. Gentile Bellini hatte während seines Aufenthaltes in Konstantinopel Gelegenheit gehabt, viel ethnographisch interessante Dinge zu sehen, hatte alles in seine Skizzenbücher eingetragen, und in seine Vaterstadt zurückgekehrt, illustrierte er in gleichem Sinn die Sitten und Gebräuche Venedigs. Feierliche Prozessionen ziehen daher. Reichgeschmückte Venetia-

nerinnen, würdevolle Senatoren und braune Söhne des Morgenlandes in bunter, exotischer Tracht bewegen sich auf den Fließen der Piazetta. Das ganze Venedig des Quattrocento mit seinen Straßen, Plätzen, Kirchen und Palästen, mit dem farbigen Reiz seiner aus dem Orient und Occident zusammengeströmten Menschen ist in seinen Bildern dokumentarisch treu, mit der Genauigkeit des photographischen Apparats überliefert. Freilich wer solche photographischen Aufnahmen macht, ist im Grunde gleichgültig. Ueber das Niveau der gemalten Illustration erheben sich die Bilder nicht. Was eine That war zu Pisanellos Zeiten, war keine mehr am Schlusse des Jahrhunderts.

Gentiles Gegenstück in Umbrien war der geschäftige Pinturicchio, der in Rom, Spello und Siena eine enorme Anzahl Fresken hinterließ — Bilder, die man mit ähnlichen Worten wie die Benozzo Gozzolis beschreibt. Gleich Gozzoli amusiert er durch den sittenbildlichen Zug seines Talentes, durch die frische Art, wie er anekdotische Züge einstreut. Gleich Gozzoli ist er ein lustiger Erzähler, der sich mit großem Geschick in wortreicher Schilderung festlicher Scenen ergeht, spielend reiche Renaissancebauten erfindet. Prächtige Kostüme, bunte Teppiche vor den Thronen, stattliche Hallen, stolze Façadenbauten geben den Bildern ein heiter festfreudiges Gepräge. Aber da Gozzoli diesen Eindruck schon 1460 erzielte, war es 1500 kein Kunststück mehr, ähnliches zu wiederholen. Um so weniger, als Pinturicchio nicht einmal technisch über seinen Vorgänger hinausgeht. Rot, grün, blau stellt er mit der Kindlichkeit des Miniaturmalers zusammen, als hätten die großen Farbentechniker nicht gelebt. Nie gelingt es ihm, das Dramatische einer Scene zu packen. Nie weiß er die Figuren miteinander zu verbinden und Einheit-

lichkeit in die Handlung zu bringen. Nie versteht er die Gestalten perspektivisch anzuordnen, sondern die hinteren stehen auf den Köpfen der vorderen. Ein Primitiver scheint in das 16. Jahrhundert herüberzuleben. Auch daß er Hofmaler jenes Borgia war, der Savonarola verbrannt hatte, zeigt, wie fern er der großen Ideenbewegung stand. Denn daß ein bewußtes Zurückgreifen auf die mittelalterliche Miniaturmalerei vorliegt, dürfte bei Pinturicchio wohl kaum zutreffen.

So bestätigen sowohl Gentile Bellinis wie Pinturicchios Werke nur das Hinsiechen des Realismus. Selbst der Schauplatz ihrer Thätigkeit ist bezeichnend. Gentile arbeitete in Venedig, das immer um Jahrzehnte hinter der Kunstentwicklung des übrigen Italien einherging. Dem Pinturicchio gelang es, in Perugia, Orvieto, Spello, Siena, selbst in dem künstlerisch zurückgebliebenen Rom eine Rolle zu spielen, aber nie wagte er sich nach Florenz. Das heißt: Während um die Mitte des Jahrhunderts in den fortschrittlichen Städten allenthalben der Geist des Realismus herrschte, die religiöse Kunst höchstens auf dem Lande noch ein stilles Nachleben führte, hat jetzt das Verhältnis sich umgedreht. Gerade in der modernsten Stadt Italiens, in Florenz, das am längsten und ausgiebigsten dem Realismus gehuldigt, ist am schnellsten und lautesten das Signal zur Umkehr geblasen worden. Seitdem wird auch im übrigen Italien der Bedarf an weltlichen Kunstwerken nur noch durch Illustratoren zweiten Ranges gedeckt. Die Realisten sind nicht mehr Faktoren in der geschichtlichen Entwicklung, sondern Nachzügler, die zurückgebliebene Städte und kleine Ortschaften mit ihren zweifelhaften Kunstwerken beglücken.

Wie mit dem zeitgenössischen Geschichtsbild und den

modernen Bearbeitungen des Alten Testamentes ist es mit der Antike vorbei. War in der vorausgegangenen Epoche Padua die feste Burg des Hellenentums gewesen, so flüchtet jetzt selbst der Heide Mantegna als reumütiger Christ an den Fuß des Kreuzes. Savonarola hatte nicht in Florenz nur, auch in den Städten Norditaliens gepredigt. Hat Mantegna ihn gehört? Kamen nur indirekt die Wogen zu ihm von der neuen religiösen Begeisterung, die der Dominikaner entfachte? Seltsame Dokumente sind aus seinen letzten Jahren erhalten. Er, der Römer, der harte unerbittliche Geist, läßt sich eine Kapelle erbauen, in der er als bußfertiger Eremit täglich seine Andacht verrichtet. Eine antike Büste der Faustina, das Glanzstück seiner Sammlung, das er wie ein Kleinod gehütet, bietet er der Markgräfin zum Kauf an. Seine letzten Werke sind Zeugnisse der Wandlung, die er in seinem Innern durchgemacht.

Der Uebergang zeigt sich wie bei Botticelli zunächst darin, daß an die Stelle der antiken Stoffe Allegorien treten. Namentlich das Bild, das er für Isabella von Este malte, wie die Weisheit die Laster vertreibt, ist ein seltsames Gegenstück zu Botticellis Verleumdung des Apelles. Etwas Hastiges, Zerrissenes, Aufgerütteltes geht durch das Ganze. In der Luft erscheint zusammenhanglos mit dem Hauptthema eine himmlische Gruppe. Schließlich lehnte er überhaupt ab, an dem Cyklus weiter zu arbeiten. Nicht in antiken, sondern in christlichen Darstellungen klang das Schaffen des Meisters aus. Und von anderem Geiste sind sie getragen als die Bilder, die er während seiner heidnischen Zeit malte.

Damals hatte er Sebastian an eine antike Ruine gefesselt und in griechischer Inschrift sich als Hellenen bekannt, hatte in einem Kupferstich ihn dargestellt als griechischen

Epheben, der in Schönheit stirbt. Auf dem Bilde der Sammlung Franchetti in Venedig ist aus dem schönen Jüngling ein abgehärmter Mann, ein leidender Mensch geworden, dessen Züge qualvolles Weh durchfurcht. Nil nisi divinum stabile est, cetera fumus lautet die Inschrift. Malte er früher Madonnen und Grablegungen, so war ihm der Stimmungsgehalt des Themas gleichgültig. Es reizte ihn die bronzene Schönheit sehniger Körper, der Prunk von Marmorthronen und Fruchtgehängen, der steinerne Granitgehalt der Landschaft. In den Werken, die den Schlußaccord seines Schaffens bilden, fängt der Geist des Christentums an, die starren Steinwesen zu beseelen. Der klar und besonnen abwägende starre Mantegna wird zum Lyriker und klagenden Propheten. Bald haben seine Gestalten einen weichen, milden, schwermütig sinnenden Zug. Bald bricht leidenschaftliche Pathetik, vorher eingezwängt in das eiserne Korsett griechischer Stilregeln, mit jäher Unmittelbarkeit hervor. Traurig, dem Weinen nahe, ist das Christkind. Ahnungsvoll, künftigen Leides denkend, beugt Maria das Haupt. Das Altarbild der Londoner Nationalgalerie und die Madonna della Vittoria des Louvre zeigen die Wandlung besonders deutlich. Orgeltöne erklingen. Festliche Laubnischen bauen sich auf. Heilige, nicht mehr die mürrisch verschlossenen Bronzeköpfe von früher, sondern blondlockige, schwärmerische Wesen haben um den Thron sich geschart. Das Christkind, das im Altarwerk von San Zeno so froh mit den Engeln sang, erteilt ernst, scheu, mechanisch den Segen. Maria, damals starr und erhaben, ist ein kindlich schmächtiges, bleiches Mädchen, wehmütig träumerisch vor sich hinstarrend, einfach wie eine Bettlerin gekleidet, die donna umile, die Botticelli malte.

Zur selben Zeit, als dieser die von Schmerzenspathos

durchzitterte Grablegung schuf, malte Mantegna die seine. In vollster Verkürzung, von den Füßen aus sieht man Christi Leichnam. Der Perspektiviker Mantegna lebt noch einmal auf. Doch wer denkt an Perspektive vor diesem eingesunkenen Leib mit den zusammengekrampften Händen, vor diesen alten Frauen, deren runzlige Gesichter sich in namenlosem Weh verzerren? Aus dem gleichzeitigen Kupferstich klingt noch wilder der Schrei der Verzweiflung. In rasendem Schmerz beugt Magdalena sich über den Leichnam, ohnmächtig sinkt Maria zusammen, laut wie ein Wahnsinniger schreit Johannes seine Qual gen Himmel. Der kalte verschlossene, klassisch strenge Mantegna ist durch Savonarola zum Roger van der Weyden geworden. Humani generis redemptori steht in großen Buchstaben auf dem Sarg. Diesem Erlöser des Menschengeschlechtes ist Mantegnas letzter Kupferstich gewidmet. Dem Sarge entstiegen steht Christus mit der Siegesfahne segnend zwischen Andreas und Longinus. Andreas, der in ruhigem Selbstvertrauen das Kreuz hält, ist der Namensheilige des Künstlers. Der römische Krieger, der so tief den Nacken beugt, scheu wie ein verlorener Sohn mit gefalteten Händen dem Heiland naht, ist der greise Mantegna selbst, der Renaissancemensch, der im Christusglauben den Frieden sucht. In diesem Blatt liegt die Tragödie eines Lebens, die Tragödie des Quattrocento beschlossen.

6. Crivelli.

Wie der Beginn des 15. Jahrhunderts den leisen Ausklang des Mittelalters bedeutete, leben am Schlusse des Jahrhunderts alle mittelalterlichen Stile noch einmal in raffinierter Verfeinerung auf. Statt vorwärts zu gehen, blicken die Künstler

rückwärts. „Le moyen-âge enorme et délicat“ ist ihre geistige Heimat.

Besonders deutlich zeigen sich die reaktionären Tendenzen in Venedig. Die neue kirchliche Strömung, die durch die Epoche ging, ermöglichte dort den Malern, nicht nur in konservativer Starrheit an den Idealen der Frühzeit des Quattrocento festzuhalten, sondern noch einmal die düstere Majestät altbyzantinischen Stiles heraufzubeschwören. Bartolommeo Vivarini, obwohl er bis 1499 lebte, mutet in seiner strengen Herbheit wie ein Paduaner aus den Tagen Squarciones an. Starr, in getrennten Abteilungen wie auf Squarciones Altar, stehen die Figuren da. Die marmornen Stufenthrone sind mit Engelstatuetten und Steinornamenten, mit Frucht- und Blumenguirlanden überreich geschmückt. Hart und asketisch sind die Gestalten der Heiligen, vergrämt oder grimmig ernst ihre Züge, von tiefen Falten durchfurcht die mächtigen Stirnen. Düster und drohend wirkt die Farbe, diese weißen, schwarzen und gelben Draperien, die grell aus goldenem Hintergrund aufleuchten.

Und Carlo Crivelli scheint überhaupt nicht ins Quattrocento, sondern in die vorgiotteske Zeit, in die Tage Cimabues zu gehören. In „A rebours“ findet sich eine Stelle, wie Des Esseintes den Panzer einer Schildkröte mit einer Goldglasur überziehen und mit seltenen und kostbaren Steinen einlegen läßt. Dann setzt er sie auf einen orientalischen Teppich und freut sich an dem glitzernden Farbenfleck. Carlo Crivellis Bilder gleichen dieser vergoldeten Schildkröte. Sie wirken widerlich und köstlich, abstoßend und verwirrend zugleich in ihrer funkelnden metallischen Pracht und eisigen, krötenhaften Kälte. Wie die Mosaicisten des Mittelalters kann er die Malerei sich nicht vorstellen ohne glänzenden Aufwand reicher Ornamente, die er — Schlüssel und Kronen

besonders — in dickem Reliefstil aufsetzt. Wie die Mosaicisten berauscht er seine Augen an dem Schillern der Stoffe, an dem Funkeln der Edelsteine, an ganz barbarischer materieller Pracht. Die dreifache päpstliche Krone tragen seine Heiligen, mit kostbaren Steinen sind ihre Kleider besetzt, eine Ornamentik von betäubendem Reichtum ziert den Rahmen. Doch es genügt ihm nicht, griechische Kirchenstolen, Meßgewänder aus Goldstoff und brokatene Chormäntel aufzuhäufen, die Bischofsstäbe seiner Heiligen mit durchsichtigen Perlen von gläsern scharfem Glanz zu besetzen. Selbst da wo sie gar nicht hingehören, am Sarkophag Christi, sieht man Teppiche und wunderliche Steine, Smaragde und Rubinen, Topase und Amethysten in kaltem Glanze da blaurot, da meergrün flimmern. Wie die Diamanten liebt er die glitzernden Erzeugnisse der Goldschmiedekunst, den Zauber schlanker Kelche und Hostiengefäße, Monstranzen aus vergoldetem Kupfer in byzantinischem Stil, seltsame Messer mit elfenbeinernem in Perlmutter eingelegtem Griff, kostbare Meßtafeln mit gravierten Ornamenten und alte silberbeschlagene Quartanten. Selbst das bunte Gefieder der Vögel muß beitragen, den Glanz der Bilder zu steigern, Pfauen namentlich, deren Schweif gold und grün, blau und silbern schillert.

Ebenso mittelalterlich wie die barbarische Farbenpracht wirkt die archaisierende Zeichnung. Steif wie bei Cimabue ist die Haltung seiner Madonnen, blaß und leichenhaft die Farbe ihres Gesichtes. Magere Arme, nackt bis zum Ellbogen, dürre schmale Hände strecken sich aus den Aermeln hervor. Während auf anderen Altarwerken der Zeit die Stifter groß inmitten des Hauptbildes knieen, geht Crivelli auf die mittelalterliche Sitte zurück, sie außerhalb der Komposition als Pygmäen anzubringen.

Unvermittelt neben diesen byzantinischen Dingen stehen paduanische und umbrische Elemente. Er klingt an Gentile da Fabriano an in der Süssigkeit, die er manchmal seinen Madonnen giebt. Er berührt sich mit den Mystikern des Trecento, wenn er symbolisch — durch eine Angel in der Hand — das Christkind als Menschenfischer kennzeichnet. Selbst einen niederländischen Zug glaubt man zu bemerken in der Art, wie er Kannen und Leuchter, Teller und Gläser, Teppiche und Kissen, Flaschen und Vasen zu ganzen Stillleben aufbaut. Paduanisch, an Schiavone und Zoppo anklingend, sind seine harten Kindertypen und seine vergrämten alten Frauen. Paduanisch sind die schweren Guirlanden, die über den reichen steinernen Thronen schweben, die großen Pfirsiche und starren Blumen, die er auf dem Boden verstreut. Paduanisch wirkt das Pathos, das durch seine Darstellungen der Pietà geht. Heulende Megären werfen sich wild schreiend über den Leichnam, einen halbverwesten, faulenden Körper, dessen Haut wie Leder über den Rippen hängt. Dicke Thränen laufen über die Backen der Engel. Von krampfhaftem Schmerz sind noch im Tode die Finger und die Züge des Heilandes verzerrt.

Doch gerade in solchen Bildern, wo er pathetisch klagt, zeigt sich desto mehr seine grausame Kälte. Obwohl er die ganze Skala der Empfindungen von rasendem Schmerz bis zu süßlicher Verzückung durchläuft, wirkt seine Kunst kalt wie Eis. Mögen seine Heiligen in morbider Grazie ihre Lippen verziehen oder in groteskem Jammer heiße Thränen weinen, seine Werke behalten das Juwelenartige, Versteinerte des mittelalterlichen Mosaikstils. Starr, wie ausgegrabene Leichen blicken die Männer drein. Kalt und klar ist der Blick der Frauen mit ihren stahlblauen toten Fayenceaugen. Selbst

die Thongefäße, die er ringsum anhäuft, und die Landschaften, über die ein so seltsames grünlich silbernes Licht sich breitet, — wüste, bleiche, durchwühlte Landschaften — verstärken noch die kalte leichenhafte Wirkung. Nur in der koloristischen Verfeinerung, in der raffinierten Art, wie er alte Nuancen aufnimmt und zu neuen Accorden verbindet, außerdem in der gewundenen Zierlichkeit, mit der seine Frauen ihre blassen, nervösen Hände, ihre dünnen Spinnenfinger ausstrecken und biegen, verrät sich der Spätgeborene, für den dieser archaische Stil nicht der natürliche, sondern ein künstlicher war, den er aus bewußter Gourmandise wählte.

Man versteht auch, weshalb gerade Crivelli berufen war, diese seltsame Wiederausgrabung des Mittelalters ins Werk zu setzen. Crivelli war ein sehr vornehmer aristokratischer Herr. Als 1490 Ferdinand von Neapel ihm die Ritterwürde verlieh, scheint er diese Auszeichnung als das wichtigste Ereignis seines Lebens betrachtet zu haben. Denn er stellt nun den heiligen Sebastian als Ritter dar und unterzeichnet sich immer als Eques. Lebte er heute, so würde er sicher nicht zur Fortschrittspartei, sondern zur äußersten Rechten gehören. So war er in diesem konservativen Venedig der konservativste, reaktionärste von allen, setzte sich in den Kopf, wenigstens draußen auf dem Lande, in all jenen kleinen Ortschaften, wohin noch nichts, weder von Weltlichkeit noch von kirchlichen Kämpfen gedrungen — in Massa und Ripatransone, in Ascoli, Camerino und Fermo — noch einmal das Evangelium der großen unerschütterten mittelalterlichen Kirche zu künden. Rechnet man hinzu, daß dieser Glaube kein innerlicher war, daß der vornehme Crivelli, selbst eine Art Des Esseintes, die byzantinische Kunst nur als Quelle ästhetischen Genusses, die alten kirchlichen Ideale als parfümierten goldigen Flitter be-

trachtete, so ergiebt sich der ganze Charakter seiner Malerei, dieser Kunst, die so künstlich ist, so affektiert und gemacht, die so kaltblütig mit allen Empfindungen des Herzens spielt, Kindlichkeit und dumpfen Verwesungsgeruch, archaische Herbheit und fauligen Hautgout in so perverser Mischung vereint. Und diese Perversität erklärt zugleich, weshalb gerade unsere Zeit Crivelli zu ihrem Liebling erkor. Als späte Menschen, auf denen viele Vergangenheiten lasten und denen gleichfalls die Kunst der Vorfahren eine ästhetischere Natur bedeutet, lieben wir Crivelli, weil das blaue Blut uralter Kulturvergangenheit durch seine Adern fließt, weil er als bewußter Abstraktor von Quintessenz das Zierlichste, Köstlichste aus der Vergangenheit auswählte, um daraus seinen bizarren Stil zu formen; bewundern ihn, weil er inmitten einer ganz anders gearteten Welt noch einmal so grausame Visionen, so feenhafte Apotheosen eines längst versunkenen Zeitalters erstrahlen ließ, den Glanz des Mittelalters mit seiner barbarischen Pracht so sinnbetäubend heraufbeschwor; lieben ihn, wie wir Gustave Moreau lieben, weil sein gezierter, aristokratisch manierierter Stil den Gipfel des Raffinements bedeutet, weil er der großen Menge so unbekannt ist, weil seine Kunst noch heute ihren hochmütigen Adel bewahrte.

7. Perugino.

Eine Erscheinung wie Crivelli war nur in Venedig möglich, dem uralten, aristokratischen, byzantinischen Venedig, wo die vornehmen Leute nie die lebende Kunst geliebt, nur Altes, glitzernd Funkelndes, Medaillen und Kameen, Mosaiken, Filigran und Elfenbein gesammelt hatten. Die folgenden verhalten sich zu Crivelli ähnlich, wie die Sienesen, Fiesole und Lochner zu den Mosaicisten von Byzanz. Feiert in

Venedig der alte griechische Stil seine Auferstehung, so scheint in Umbrien der Geist des Franziskus von Assisi neu aufzuleben. Man pflegt den mystischen, träumerisch müden Zug dieser umbrischen Kunst aus dem Charakter des Landes abzuleiten. Während in der Großstadt Florenz eine weltlich realistische Kunst sich hätte entwickeln müssen, war in den weltverlorenen Bergthälern Umbriens, wo arme Menschen in stillem Gottvertrauen beschaulich dahinleben, nur eine lyrisch weiche, fromm elegische Kunst möglich. Doch so überzeugend das scheint — die Stile resultieren nur aus den geistigen Faktoren, die ein Zeitalter beherrschen. Zur selben Zeit, als Umbrien seinen Mystiker in Gentile da Fabriano hatte, besaß Florenz den seinen in Fiesole. Zur selben Zeit als in der Arnostadt die großen Forscher Uccello, Castagno und Pollajuolo arbeiteten, brachte Umbrien den größten aller Forscher, den Piero della Francesca, dann Melozzo und Signorelli hervor. Noch Benedetto Bonfigli, Fiorenzo di Lorenzo und Niccolo di Liberatore sind eingefleischte Realisten, wissen nichts von jener Rührseligkeit, jener sentimentalen Verzückung, die durch Perugino in die umbrische Kunst kommt. Und dieser hat seine Anregung nicht in Umbrien, sondern in Florenz erhalten. „Denkt nicht, daß Maria beim Tode ihres Sohnes schreiend durch die Straßen ging und sich das Haar raufte und sich irrsinnig gebärdete! Sie folgte ihrem Sohn in Sanftmut und mit großer Demut. Sie vergoß auch wohl einige Thränen, aber äußerlich schien sie nicht traurig zu sein, sondern traurig und fröhlich zugleich. So stand sie auch unter dem Kreuz, traurig und fröhlich zugleich, ganz versunken in das Geheimnis der großen Güte Gottes." Diese Worte Savonarolas wurden für Perugino die Offenbarung. Traurige

Fröhlichkeit, Lächeln unter Thränen ist die Stimmung all seiner Bilder. Umbrien fügte nur die delikaten Reize seiner Landschaft hinzu: den melancholischen Zauber dieses bleichen, spitzenhaft zarten Grüns, und dieser mageren, zitterigen Frühlingsbäumchen, die fröstelnd sehnsüchtig sich dem Lichte entgegenstrecken.

Perugino ist in dieser verträumten Wehmut einer der bestrickendsten Meister des Quattrocento. Man hat ihm vorgeworfen, daß seine Kunst nicht mit seinem Charakter sich deckte, daß der Maler der scheinbar so mystischen überirdischen Werke als Mensch ein klar berechnender Geschäftsmann war, der den elegischen Augenaufschlag, die wonnetrunkene Verzückung seiner Heiligen dem Publikum zu liebe mit kalter Routine wiederholte. Man hat ferner auf Peruginos Einseitigkeit hingewiesen. Die Schöpfung kraftvoller männlicher Charaktere sei ihm ebenso versagt gewesen, wie die lebensvolle Schilderung energischen Handelns. Statt die Figuren zu verbinden, stelle er sie ohne Zusammenhang nebeneinander, oft so symmetrisch, daß die linke Hälfte des Bildes sich mit der rechten decke. Statt die Männer nach ihrem Charakter zu kennzeichnen, mache er aus allen knabenhafte Pagen und mildäugig sanfte Greise. Aber beide Eigentümlichkeiten ergaben sich mit logischer Konsequenz aus dem Ziel, wonach er strebte. Dem beschaulich lyrischen Charakter der Stoffe und dem Eindruck stiller Getragenheit, archaischer Feierlichkeit, den er hervorrufen wollte, konnte nur eine Komposition entsprechen, deren gleichmäßige Ruhe durch keine hastige Bewegung, durch keine wechselvollen Gegensätze gestört ward. Darum vermeidet er alle Abwechslung in den Stellungen. Die Figuren stehen entweder gleichmäßig breitbeinig da oder in zimperlicher Zierlichkeit auf den Fußspitzen. Für die sym-

metrische Anordnung, das „Responsionsschema" seiner Bilder mag außerdem der Gesichtspunkt maßgebend gewesen sein, daß diese Anordnung am besten die „Göttlichkeit des Aufbaues der Natur" zum Ausdruck bringe, — gemäß dem Wort des heiligen Augustin: „Wo Ordnung ist, da ist Schönheit, und jede Ordnung kommt von Gott." Den femininen Zug seiner Kunst hat er mit allen Mystikern, sowohl den Sienesen wie den Kölnern gemein. Frauen — auch mädchenhafte Jünglinge und müde Greise — eignen sich besser als Männer zu Trägern der schwärmerisch weichen Empfindung, die allein er interpretiert. Und daß gerade Perugino Savonarolas Worte von der traurigen Fröhlichkeit aufgriff, ist nun vielleicht ein specifisch umbrischer Zug. Während durch Botticellis und Mantegnas Werke — da sie vorher den Heidengöttern geopfert — wilde Kampfesstimmung, sei's jähes Pathos oder qualvolle Verzweiflung, tönt, scheint über den süßen, seelenvollen Gestalten Peruginos, die so schmerzlich lächeln, so elegisch träumen, noch die milde Frömmigkeit, der kindliche Seelenfrieden des Franziskus von Assisi zu liegen. In einer sturmbewegten, seelisch aufgerüttelten Zeit, die gewöhnlich fortissimo spielte, war er der erste, der für seine Kompositionen Dolce, Adagio, Mezza voce vorschrieb, statt der großen Erschütterungen die kleinen, feinen Emotionen suchte. Gerade diese Bewegungslosigkeit und diskrete Enthaltsamkeit, dieses Schwelgen im Traum, dieses leise Erzitternlassen geheimnisvoll zarter, müd weltschmerzlicher Gefühle macht ihn unserer Zeit so wahlverwandt. Obwohl er beinahe mehr in der Großstadt Florenz als in dem kleinen Perugia lebte, gleicht seine Kunst einem stillen, abgelegenen Bergsee, der den Himmel in seiner ganzen Klarheit spiegelt.

Was für die Künstler des mediceischen Zeitalters die

Antike bedeutete, war für Perugino die Allegorie. Als Isabella von Este ihn beauftragte, ein Bild für ihr Studio zu malen, wählte er keinen heidnischen Stoff, wie Mantegna es im Parnaß gethan, sondern schilderte den Sieg der Keuschheit über die Liebe. Ebenso ist der Freskencyklus, den er 1499/1500 für die Gerichtshalle der Wechslergilde in Perugia schuf, bezeichnend für die Wendung, die seit Savonarolas Auftreten die Kunst nahm. Obwohl an der Decke die Gottheiten des Firmamentes daher fahren und unten griechisch-römische Helden dargestellt sind, handelt es sich nicht um ein antikes Thema. Die Kunst greift vielmehr unter dem Einfluß des kirchlich-dominikanischen Zeitgeistes auf die allegorischen Stoffe zurück, die im Trecento beliebt waren. Wie in den Dominikanerbildern der spanischen Kapelle werden die Tugenden der Klugheit und Gerechtigkeit, der Tapferkeit und Mäßigung durch Frauengestalten personifiziert und männliche Gestalten als Kommentar der allegorischen Begriffe beigegeben.

Alle seine übrigen Bilder sind der jungfräulichen Gottesmutter geweiht, und so verschieden die Scenen sind, die Stimmung ist immer die gleiche: traurige Fröhlichkeit, Lächeln unter Thränen. Für die weiche Gefühlsseligkeit seiner Gestalten weiß er auch weiche Farbentöne zu finden, entdeckt als der ersten einer die geheimnisvollen Fäden, die die landschaftlichen Stimmungen mit der Seele des Menschen verbinden. Gewöhnlich sitzt Maria mit dem Kind im Arm träumend da, die Augen nach einem mysteriösen Horizont gerichtet. Oder sie kniet vor dem Neugeborenen selig und doch traurig, als sei ihre Freude von der Vorahnung seines künftigen Schicksals gedämpft. Oder sie lächelt wehmütig, wenn himmlische Harfenklänge ertönen. Wunderbar ist die still gläubige, raffiniert schlichte Art, wie er die Vision des

Sankt Bernhard erzählt. Unter graziöser Säulenhalle, die den Blick auf eine umbrische Berglandschaft frei läßt, sitzt der Heilige an seinem Pult und erblickt vor sich die Gebenedeite in eigener fleischgewordener Gestalt, die gerade seine Gedanken erfüllte. Unhörbar, mit der ganzen Schüchternheit der Jungfrau, ist sie herangetreten und spricht zu ihm, von zwei taubenäugigen Engeln begleitet. Bernhard erschrickt nicht, macht keine Bewegung, springt nicht vom Sitz auf. Leicht, wie zum Empfang eines Besuches, den er schon lang erwartete, hebt er die Hand und blickt selig auf die himmlische Erscheinung. Ein anderes Bild, das er 1492/96 in der Kirche Santa Maria Maddalena dei Pazzi in Florenz malte, schildert die Andacht am Kreuz. Drei Bogen gliedern die Wand: im mittelsten steht in stiller, menschenleerer Landschaft das Kreuz mit dem Heiland. Ganz jugendlich ist er, bartlos, von keiner Spur der Marter entstellt. Verstummt ist der Mund. Magdalena betet. Still sinnend blickt Maria vor sich hin. Kein Schmerzensschrei, keine Gebärde stört die heilige Stille. Müder Friede ist über die Landschaft gebreitet. Ebenso still, ohne dramatische Aufregung, verläuft die Grablegung. Bei Botticelli und Mantegna winden sich schmerzverzerrte Körper. Nur eine wehmütige Abschiedsscene, einen stillen Seelengottesdienst malt Perugino. Maria, bei Botticelli ohnmächtig zusammensinkend, beugt sich über den Toten, als ob sie leise zu ihm spreche. Stille Gebete murmelnd, in schmerzliches Sinnen verloren, stehen die anderen da. So wenig er hier wilde Pathetik kennt, giebt es bei der Himmelfahrt stürmischen Jubel. Mit müder Kopfbewegung, in gerader Linie aufgestellt, blicken die Apostel zum Himmel empor, wo von Seraphköpfen getragen die Auferstandene schwebt und auf Wolkenstreifen Engel musizieren. Die weichgeschwungene

Haltung, die kindlichen Wolkenstreifen, die symmetrische Anordnung — alles verrät, wie bewußt Perugino archaisiert, um eine unrealistische, trecentistische Wirkung zu erzielen.

Der Ton, den er angeschlagen, kam so sehr der Zeitstimmung entgegen, seine Bilder wirkten in ihrer süß schmerzlichen Empfindungsschwelgerei so quälend und berückend zugleich, daß bald auch andere ihr Instrument auf die gleiche Tonleiter stimmten. Francesco Francia in Bologna hat das nämliche Stoffgebiet, malt Madonnen und heilige Familien, Anbetungen des Christkindes und heilige Konversationen. Wie bei Perugino hat Maria den Matronenschleier über das Haupt gezogen. Wie der umbrische Meister fühlt er sich wohler, wenn es Frauen als wenn es Männer zu malen gilt. Nur verhält er sich zu Perugino ähnlich wie Lorenzo di Credi zu Botticelli. Er ist derber, temperamentloser, fleischlicher. Zu der süßen Schwärmerei, dem verhimmelnden Schmachten Peruginos kann er sich nicht erheben. Wie die Gestalten selbst voller, gesunder, kräftiger sind, ist die Farbe ruhiger, materieller, weniger duftig und warm. Die zitternde Wehmut Peruginos geht in wehleidige Sanftheit, seine vibrierende Nervosität in phlegmatische Gelassenheit über. Wie Credi war er ein stiller, liebenswürdiger Mensch, der zahlreiche Schüler in seinem Atelier vereinte. Namentlich Timoteo Viti, Rafaels erster Lehrmeister, ein anmutig zartes Talent von ruhiger Heiterkeit und weicher Verträumtheit, hat ihm viel zu danken. Auch Lorenzo Costa, anfangs ferraresisch herb, fand im Verkehr mit Francia seinen späteren empfindungsvollen, graziös gekünstelten Stil. Schwächlich sanftmütige Männer und verschämte Frauen, die nur linde weiche Gefühle, nur mild gelassene Gebärden kennen, leben inmitten zarter Landschaften ästhetisch dahin. Mehr schwebend

als gehend, schüchtern gesenkten Hauptes wandeln sie mit manierierter Grazie daher — ein ganz anderes Geschlecht als die heroisch starken, herb eckigen Menschen, die er aus Turas Bildern herüber genommen.

Wieder anders differenziert äußert sich die kirchliche Stimmung in Mailand. Schon dem Vincenzo Foppa, der an die Spitze der altmailändischen Kunst gestellt wird, ist es nicht anzusehen, daß er Schüler Mantegnas war. Obwohl er eine Kapelle der Kirche Sant Eustorgio nach dem Princip mantegnesker Plafondmalerei dekorierte, wirkt er hier sowohl wie in dem Martyrium des Sebastian nicht paduanisch hart, sondern umbrisch weich. Ueber den folgenden, Bernardo Zenale, läßt sich zur Zeit nichts sagen, da die Madonna der Brera, die als sein Hauptwerk galt, wohl von Boltraffio herrührt. Aber Ambruogio Borgognone! Es ist gewiß Phrase, ihn den oberitalienischen Fiesole zu nennen. Doch in einem Punkt ist Aehnlichkeit da. Wie Fiesole lebte Borgognone lange im Kloster. Die Certosa von Pavia war viele Jahre sein Heim. Diese Klosterstimmung, ein Hauch des Friedens, wie das Wehen eines Engelfittigs geht durch seine Bilder. Bleich und durchgeistigt sind die Köpfe. Mild wie ein Lied von ganz hohen, fein gestrichenen Geigentönen wirkt die Farbe in ihrer verschleierten, mattsilbergrauen Harmonie. Er erscheint wie ein vornehmer Kleriker, der aus dem Lärm der Welt sich in stille Beschaulichkeit geflüchtet. Ja, er wirkt gar nicht wie ein Italiener. Etwas von der Treuherzigkeit der alten Deutschen — ich möchte sagen „Vergißmeinnichtstimmung" — liegt über seinen schüchtern lieblichen Werken. Man denke an die Putti der Italiener und betrachte dann die biedermaierischen Kinderchen im Nachtkittel, die auf Borgognones Kreuzigung altklug sal-

bungsvoll, als ob sie ein Schulgedicht hersagten, den Heiland beklagen; oder die beiden ähnlichen Bübchen mit den goldgestickten Mützen, die auf dem Berliner Bild neben Maria stehen. Man denke an die Christusbilder der Italiener und sehe dann den bleichen, brustkranken Mann mit dem spärlichen Bart, der auf Borgognones Bild in San Simpliciano so leise geisterhaft zu seiner Mutter sich neigt. Auch das „Gotische“ der Komposition fällt auf. Es ist, als hätte Borgognone den Eindruck alter Glasgemälde erwecken wollen, deren Anordnung sich ebenfalls nie im Dreieck, sondern den Forderungen schlank aufstrebender Gotik gemäß vertikal geradlinig aufbaut. So erklärt sich, daß keine seiner Figuren breite Bewegungen macht, und daß die Kinder so kerzengerad auf Marias Schoße sitzen; daß er die Gewänder stets in vertikalen Parallelfalten ordnet, von Blumen besonders die schlanke Lilie liebt, oder daß auf dem Bilde der Kreuzigung das Haar Magdalenas so kerzengerad auf die Schultern fällt. So erklärt sich, daß selbst das geschwungene Renaissanceornament unter seinen Händen fast die geradlinig steifen Formen des Empire erhält. Von den Modernen hat besonders Burne Jones viel von Borgognone gelernt. Die langgestreckten Engel, die auf seinen „Tagen der Schöpfung“ so hieratisch feierlich den Globus halten, sind Abkömmlinge derer, die Borgognone auf seinem Bild der Krönung Mariä malte. Auch unseren Nazarenern, wenn sie ihn gekannt hätten, wäre er in seiner schöngeistigen Sinnigkeit und blassen Verträumtheit sympatisch gewesen. Denn die ritterlichen Märchenprinzen, die er so liebt — man findet sie wieder in den Bildern Steinles. Der junge, bleiche Diakon auf dem Sirobilde der Certosa ist — wie Borgognone selbst — der Typus des kunstliebenden Klosterbruders, der in der Phantasie Wackenroders lebte.

8. Bellini.

In Venedig leitete **Giovanni Bellini** die Kunst aus dem Byzantinismus Crivellis und der paduanischen Starrheit Bartolommeo Vivarinis in die Bahnen Botticellis und Peruginos über. Vorher hatte er keinen eigenen Stil. Eine weiblich schmiegsame Natur, war er zuerst seinem Schwager Mantegna gefolgt, hatte Bilder gemalt wie die Pietà der Brera, die in ihrer herben Pathetik und zeichnerischen Härte das Werk eines Paduaners sein könnte. Dann war **Antonello von Messina** gewonnen, und Giovanni als erster in Venedig, hatte unter dem Einfluß des sizilianischen Niederländers sich der Technik der Oelmalerei zugewandt. Erst nachdem er diese verschiedenen Elemente aufgenommen, wurde er Bellini. Die große kirchliche Bewegung, die seit Savonarolas Auftreten Italien durchzitterte, verhalf ihm dazu, sich selbst zu finden. Das große Altarwerk der Frarikirche von 1488 mit den musizierenden Engelknaben und den mächtigen Heiligen; das der Kirche San Pietro von Murano, auf dem der Doge Barbarigo vor dem Christkind kniet; das der Kirche San Giobbe, wo Maria wie staunend ins Unendliche starrt; das der Kirche San Zaccaria von 1505, auf dem ein Hauch kummervollen Wehs ihre ernsten Züge verklärt — sind die weltbekannten Bilder, an die man immer wieder denkt, wenn Bellinis Name genannt wird.

Es ist schwer, den Stimmungsgehalt dieser Werke in Worte zu fassen. Früher suchte man die venetianischen Maler dadurch zu kennzeichnen, daß man sie in Gegensatz zu den Florentinern stellte. Man sagte: Während die Florentiner breite Epik oder dramatisches Geschehen lieben, geht durch die venetianische Malerei ein lyrischer Zug. Der

plastischen Härte der Florentiner setzen sie die Stimmungskraft der Farbe, den Schilderungen irdischen Mutterglückes das feierliche Devotionsbild gegenüber. Doch es werden dann Kunstwerke ganz verschiedener Epochen verglichen. Zur Zeit, als Bellini seine reifen Werke schuf, waren auch am Arno auf die Epiker und Forscher die Träumer, auf die profanen Bilder die „Andachtsbilder“ gefolgt. Auch in Florenz stand seit dem Erscheinen des Goesschen Altarwerkes nicht mehr die Form, sondern die Farbe im Vordergrund. Hier wie dort malt man Maria als donna umile, ein Mädchen aus dem Volk, schmucklos, den Matronenschleier über das Haupt gezogen, die weiblichen Heiligen ringsum patrizisch fein, bleich, in reicher Tracht, das sorgsam frisierte Haar mit Perlen geschmückt. Selbst die musizierenden Engel, die so gern als bezeichnendes Merkmal venetianischer Bilder genannt werden, kehren ebenso häufig bei Perugino und Raffaellino del Garbo wieder. Der zarte Grundton, das Musikalische, das Stimmungselement ist allen Werken der Zeit gemein. Was Bellini unterscheidet, sind rein persönliche Dinge: kleine Nuancen, die teils aus dem Naturell des Malers, teils aus dem Milieu, in dem er lebte, sich erklären.

Botticelli, der Sohn des nervösen Florenz, warf sich, als das epikureische Zeitalter des Magnifico vorüber gerauscht war, in jähem Kontrastbedürfnis dem Dominikaner in die Arme. Die Stimmung, als er es that, war eine ähnliche, wie in Paris vor zehn Jahren, als die Rosenkreuzer, von einer „profonde tristesse epicurienne“ erfaßt, ihr spiritistisches Evangelium verkündeten. Müde, nicht mehr fähig, den betäubenden Duft der Rosen Aphroditens zu ertragen, naht er wieder schwankenden Schrittes dem Throne, auf dem Maria, mit kalten weißen Blumen bekränzt, schweigsam sitzt. Gerade weil er vorher den heid-

nischen Göttern geopfert, kämpft er für die Ideale des Christentums mit dem Zelotismus des Konvertiten. Schrille klagende Töne erklingen, hart und zäh sind die Linien. Totenblasse Hände strecken sich aus. Maria kann die Erinnerung, daß sie im Venusberg war, nicht los werden. Angstvoll blickt sie, wie ein scheues Reh, durchbebt von der zitternden Sehnsucht nach Frieden.

Perugino ist der Sohn des umbrischen Berglandes, ein Mann, der seine Jugend in einsamen Thälern inmitten einer armen Bevölkerung verlebte. Dieser Charakter seiner Heimat ist den Bildern aufgeprägt. Die Gegend, die er malt, ist von lyrischer Armut. Dünne Bäume wachsen auf delikatem, welligem Boden. Es liegt etwas Hilfesuchendes, Haltloses, Zaghaftes in dieser rührend kränklichen Vegetation. Und seine Menschen gleichen den zittrigen Bäumchen, die jeder Windstoß fällen kann. Perugino nimmt ihnen alle Erdenschwere, entkleidet sie alles Fleischlichen, so daß nur ein Schatten, eine in feinen, ersterbenden, ungreifbaren Accorden erzitternde Seele übrig bleibt. Sie sind sensitiv bis in die Fingerspitzen, spirituell bis zur Krankhaftigkeit, leidend, von mystischer Sehnsucht durchdrungen. Denn das Bergland Umbrien war auch das Land der Mystik und des zweiten Gesichtes, das Land der Ahnungen und Träume. Hier träumte Franziskus, daß er berufen sei, die lateranensische Basilika zu stützen. Hier sah er Christus als geflügelten Seraph schweben. Hier hatte Katharina von Siena ihre beglückenden Visionen. In jedem Hirtenmädchen lebt Jeanne d'Arc. Auch Peruginos Madonnen gleichen Landmädchen, frommen träumerischen Kindern, die, während sie die Herden hüten, sich in mystische Betrachtungen vergraben und plötzlich die Stimme ihrer Schutzheiligen hören.

Giovanni Bellini war nie im Venusberg, denn der

Geist des Griechentums war nie in diesen orientalischen Erdwinkel gedrungen. Er hatte nie eine Tragödie erlebt. Wie ein langer, schöner, sturmloser Tag floß sein Leben hin. Weiter war er, als er seine herrlichsten Werke schuf, ein alter Mann. Ein Sammetkäppchen trägt er auf seinem Bildnis, und man denkt sich gern den Schlafrock hinzu. Darum fehlt auch seinen Bildern das Psychopathische, Zerrissene, nervös Ueberreizte, das Botticelli unserer Zeit so nahe bringt. Dort seelische Unruhe, der Schrei aus einer Menschenbrust, hier innerlicher Friede, eine einzige große Harmonie, die milde abgeklärte Ruhe des Alters, die kein ungestümes Thun mehr kennt. Während wir Botticelli lieben, weil wir einen Reflex dessen bei ihm finden, was in uns selbst krankhaft, nervös, überreizt ist, blicken wir zu Bellini wie zu einem edlen Patriarchen auf, weil er die große weltentrückte Ruhe hat, die wir nicht mehr haben.

Von Perugino unterscheidet ihn seine feierliche Größe, die specifische Kirchenstimmung, die seine Bilder durchweht. Landluft bei Perugino, Blumenduft bei Botticelli, Weihrauch bei Bellini. Während der Umbrer etwas Bukolisches hat, geben Bellinis Madonnen das Gefühl, in einen weiten, hohen Dom zu treten. Alles wird still rings umher, die hehren Gestalten auf den Bildern führen ihr ernstes einsames Dasein in erhabener Größe. Nicht nur dadurch, daß der Thron Marias in einer mächtigen Kirchennische steht, wird die kirchlich feierliche Stimmung hervorgerufen. Die Gestalten selbst sind wie vom Zauberhauch des Göttlichen umwittert, scheinen selbst das Gefühl zu haben, das uns überkommt, wenn wir den Hut abnehmen und aus dem Lärm, dem Tageslicht der Straße in die heilige Nacht, die tiefe Stille des Gotteshauses treten. Sie reden nicht, machen keine Bewegung. Ruhig

wie gebannt vom Allerheiligsten, stehen sie da, so wie wir stehen, wenn wir traumverloren in die goldene Nacht des Markusdomes blicken, uns hypnotisieren lassen durch den Blick der byzantinischen Heiligen, die hieratisch feierlich aus musivischem Goldglanz herniederstarren. Oder wie wir blicken, wenn wir am Lido sitzen und über den träumerischen Spiegel der Lagunen schauen. Denn Byzantinismus und Lagunen, es ist im Grunde das Gleiche: ein ernstes, den menschlichen Geist mit Betäubung schlagendes Nirwana. Dieses Betäubtsein vom Geistlichen ist wohl die eigentliche Stimmung bellinesker Bilder.

Nie malt er Handlungen, nur Gefühle, nie die Bewegung, nur die Ruhe. Und diese Gefühle sogar sind so dumpf, so wenig in die Sphäre des Bewußtseins getreten, als seien seine Menschen durch Opium betäubt. Nie haben seine Heiligen die schmachtende Verzückung, den sentimentalen Augenaufschlag Peruginos, nie seine Madonnen jenes überirdische Sehnen, jene schwärmerische Hingabe, mit der sie bei den Umbrern sich zum Kinde beugen. Mit einer Gelassenheit, die an Gleichgültigkeit streift, hält Maria den Knaben im Arm: die Gottesträgerin, wie die Byzantiner sie malten. Oder die Frau aus dem Volke, die mit ihrem Kind an der Kirchthür sitzt, bedürfnislos, träumend, betäubt durch den Glanz der Sonne und die Schwüle des Mittags. Während Peruginos Madonnen Hirtinnen sind, Schwestern der Johanna von Orleans, liegt über denen Bellinis die weiche Schläfrigkeit und gleichgültige Indolenz, das melancholisch müde Wesen orientalischen Geistes. Dort der innerliche, schwärmerische Blick der Seherin, hier der unbestimmte, matte Glanz des Auges, das traumversunken über die Lagunen schaut.

Die Landschaft steigert noch die träumerische Ruhe der

Werke. Denn frühe Bilder von ihm, wie der Crucifixus des Museo Correr oder der Christus in London, sind für sein landschaftliches Empfinden nicht bezeichnend. Wie überhaupt, war er auch als Landschafter damals Paduaner, legte gleich Mantegna das Knochengerüst der Erde bloß, gefiel sich in der plastischen Herausarbeitung harter Einzelheiten. Erst allmählich kommt in seine Bilder das venetianische Element. Nicht mit dem Auge des Forschers mehr, mit dem des Träumers blickt er in die Natur, so wie wir blicken, wenn wir in der Gondel sitzen, die ruhig, geräuschlos die Fluten durchfurcht. Kein Wagen, kein Fußgänger schreckt uns auf. Keine Einzelheiten sieht man. In Licht gebadet, wie Phantome einer Märchenwelt, tauchen Paläste und blaue Gebirgsketten auf, tauchen auf und verschwinden. Bellini als erster ließ sich von dieser weichen Luft der Lagunen umkosen, empfand als erster die Traumatmosphäre, die Venedigs Küsten umwebt. Da ist das Gebirge in bläulich wogenden Nebel gebettet; dort liegt das Thal beruhigt im goldenen Schimmer des Abendrotes da, oder die Dämmerung breitet sich über schweigsame Hügel. Besonders jenes Böcklinsche Märchenbild kommt in Erinnerung, auf dem ein schlankes nixenhaftes Weib, eine große Kugel auf dem Knie, von wallendem, weißem Gewand umflossen, im Nachen ruht, der von leisen Winden getragen, lautlos dahingleitet. Was es darstellen soll? Ich weiß es so wenig, wie die Tausende, die träumerisch sinnnend davor standen. Es ist, als hätte er sein eigenes Leben gemalt, das auch so sturmlos, so ruhig und still wie ein schöner Herbsttag dahinfloß. Jetzt, da der Abend gekommen, nimmt ihn die Wasserjungfrau an der Hand, geleitet ihn ins Boot und fährt ihn über die Lagunen hinüber nach der Insel der Seligen.

In diesen Werken des ehrwürdigen Patriarchen ist zugleich der Stoffkreis der vielen anderen beschrieben, die gleichzeitig mit ihm, teilweise als seine Schüler in Venedig arbeiteten. Maria mit oder ohne Heiligengefolge, zuweilen auch ein anderer Heiliger, der statt Maria im Mittelpunkt steht, ist fast das einzige Thema, das in Altarwerken und breiten Halbfigurenbildern behandelt wird. Nebenbei spielt, — bezeichnend für die kirchliche, von Savonarola beherrschte Zeit — besonders Hieronymus eine Rolle: der alte Mann, der seine Vergangenheit büßt und erkannt hat, daß alles Irdische eitel.

Stolzes Künstlertum, seelische Qualen und begrabene Hoffnungen, das ist die Lebensgeschichte Alwise Vivarinis. Als letzter Sproß der alten Künstlerfamilie von Murano mühte er sich Jahrzehnte, neben Bellini das Feld zu behaupten. Jene düster strenge, herb archaische Kunst, die Bartolommeo Vivarini aus Squarciones Atelier nach Venedig herübergebracht, erlebte unter seinen Händen eine Nachblüte. Plastische Wucht, fast asketische Einfachheit ist das Kennzeichen seiner frühen Werke. Schwarze Mönchskutten sieht man, alte runzliche Gesichter und gefurchte Hände. Besonders sein Bild der heiligen Klara — jene alte Aebtissin, die mit so festem Griff das Kreuz hält — ist von einer Klosterstimmung, daß man an Zurbaran denkt. Doch aus dem Gegner wurde der Nachahmer Giovanni Bellinis. Nachdem er vergeblich für die alten muranesischen Ideale gekämpft, will er nun zeigen, daß er alles, was an seinem Gegner bewundert wird, auch leisten kann, giebt seinen Gestalten die müde Kopfhaltung und den schwermütigen Ausdruck Bellinis, bemüht sich, statt herb mild, statt rauh zart zu sein. Und dieses Bemühen, mit den Nerven eines anderen zu fühlen,

wird das Drama seines Lebens. Auf den ersten Blick unterscheidet man seine Werke nicht von denen Bellinis. Die Züge der thronenden Madonnen sind bellinesk, Engel musizieren, in runden weichen Linien fließt der Mantel Marias herab. Auch die weiblichen Heiligen, die den Thron umstehen, scheinen Schwestern derer, die bei Bellini die Jungfrau verehren. Gleichwohl kommt man vor den Bildern nicht in Stimmung, glaubt zu empfinden, daß Alwise selbst das drückende Gefühl des Kompromißmannes hatte, der sich selbst nicht mehr aussprach und dem anderen nicht gleichkam. Dort ist alles verschleiert und träumerisch, beseelt von jener großen Ruhe, die aus Bellinis Seele in seine Werke floß. Alwise, der schwerfällige, ringende, an sich verzweifelnde Geist, erreicht diese Stimmung nicht. Seine Farbe bleibt zäh, die Empfindung mürrisch. Grollend zog er sich schließlich zurück, um ziemlich unbemerkt zu sterben. Selbst Cima und Basaiti, seine Schüler, waren unterdessen zu Bellini übergegangen.

Neu sind in ihren Werken nur die landschaftlichen Elemente. Cima, der in seiner Pietà der Akademie noch herb muranesisch wirkt und später weich, lyrisch, wie Bellini wurde, erfüllt den engen Kreis seines Kunstschaffens mit rechtschaffener Tüchtigkeit, weiß Andacht und ruhevollen Ernst schlicht und einfach, nur weniger zart als Bellini zu interpretieren. Selbständig ist er darin, daß er den Thron Marias, statt in der Nacht der Kirche, in der freien Natur aufstellt. Er stammte nicht aus Venedig, sondern vom Rande der Alpen, und diese Liebe des Gebirgsbewohners zu seiner Heimat spricht aus seinen Bildern. Nie versäumt er, das herrliche Gebirge darzustellen, in dessen Thälern er seine Jugend verbrachte. Namentlich die Farbenwunder des Herbstes wird er nicht müde, zu schildern. Ein tiefblauer Himmel,

sanft abgetönt und von glänzenden Wolken durchzogen, verschwimmt weich mit den grünen, braunen und blauen Tönen, in denen die Erde schimmert. Leise Melancholie und idyllischer Friede ist der Grundton all seiner Landschaften. Die gleiche Entwicklung machte Basaiti durch. In frühen Werken, wie der Münchener Pietà, versucht er Mantegna an Schmerzenspathos zu überbieten. Später wird er mild, bellinesk in Empfindung und Farbe, wahrt aber ebenfalls als Landschafter seine Eigenart. Die illyrisch=dalmatinische Küste, woher er stammte, ist ein kahles, felsiges Land, schroff zum Meere abfallend, wild zerklüftet, mit ihren Buchten und steilen Felswänden an die Fjorde Norwegens erinnernd. Diesem wilden Charakter seiner Heimat entsprechen die landschaftlichen Hintergründe seiner Bilder. Bartolommeo Montagna von Vicenza, ein großer ernster Künstler, möge weiter der Gruppe derer eingereiht werden, die zwischen Mantegna und Bellini stehen.

Bei den folgenden ist von einer Nachwirkung der Muranesen überhaupt nichts mehr zu spüren, sondern sie stellen sich von vornherein auf den von Bellini bereiteten Boden. Dem Vittore Carpaccio hat es geschadet, daß man — äußerlichem Schema zu liebe — ihn stets von Gentile Bellini herleitete. Nächst Gentile gilt er als der hervorragendste Epiker der Schule, ein frisches Erzählertalent, das aus reichen Baulichkeiten, jugendlichen Mädchenköpfen und schmucken Jünglingsgestalten festlich heitere Novellen zusammensetzte. In der That beschreibt man Carpaccios bekanntestes Werk, den Cyklus mit der Legende der heiligen Ursula mit ähnlichen Worten wie die Bilder Gentiles. Diplomatischen Audienzen wohnt man bei, blickt auf das Meer, wo Gondeln und reich beflaggte Schiffe sich bewegen,

sieht halb klassische, halb orientalische Monumente und davor auf den Terrassen, auf den Treppen eine festlich geschmückte Menge, stolze Senatoren, elegante Jünglinge, schöne Frauen, Musiker, die Fanfaren ertönen lassen, bunte Fahnen, die im Winde flattern. Aus prunkvollen Palästen, malerischen Kostümen, glitzernden Wogen setzt er eine Feenwelt zusammen. Damit ist aber auch gesagt, was ihn von Gentile unterscheidet. Während dieser architektonische Veduten malte, alles trocken mit dem Auge des Illustrators betrachtete, ist Carpaccio der Poet, der die Wirklichkeit mit Märchenzauber umwebt, von der Erde hinweg in ein Traumland entrückt, wo es nur himmlische Menschen, nur reine Gefühle giebt. Nicht Venedig malt er, er malt die Liebeshöfe der Provence, malt deutsche Märchen mit Lindenblüten, schlanken Prinzessinnen und verzauberten Königssöhnen. Seine Bilder sind fêtes galantes, die im Himmel spielen. Und wie er im Martyriumstraum der heiligen Ursula die ganze Mystik des Christentums malt, ist seine Darstellung im Tempel, seine Krönung der Jungfrau von blumenzarter, schmerzlicher Schönheit. Selbst die beiden Courtisanen, die auf dem Bilde des Museo Correr auf dem Balkon ihres Hauses sitzen, sind bei Carpaccio Engel geworden: Dirnen mit der Seele der Madonna. Man meint, daß eine Linie bestehe zwischen Carpaccio und jenem Johannes de Alemannia, der einst aus der Stadt Heinrich Susos nach Venedig gekommen.

Andrea Previtali aus Bergamo steht seelisch wohl Giovanni Bellini am nächsten und überrascht als Landschafter zuweilen durch einen intim traulichen, beinahe deutschen Zug. Vincenzo Catena schuf in seinem Martyrium der heiligen Katharina ein Bild, vor dem man bewundernd in der Kirche Santa Maria Mater Domini weilt: nicht nur weil die Land-

schaft — diese weite Ebene mit dem fernschimmernden Meer — so überirdisch schön ist, sondern weil es den ganzen Geist dieser spiritualistischen Epoche spiegelt. Dieses Mädchen, dem schon der Strick mit dem Mühlstein um den Hals geschlungen, und das doch kein Klagen, keine Thräne kennt, in stiller Demut dem Willen des Höchsten sich beugt — es bedeutet den Triumph der Seele über den Körper, die letzte Etappe auf dem Wege, den seit Savonarola die Kunst gegangen war.

Eine Sonderstellung neben diesen Meistern, die als kleinere Planeten um die Sonne Bellinis kreisen, nehmen nur diejenigen ein, die man die venetianischen Niederländer nennen könnte. Venedig war seit dem Beginn seiner Kunstgeschichte durch unzählige Bande mit dem Norden verknüpft. Nachdem Johannes de Alemannia den Stil Stephan Lochners nach den Lagunen gebracht, war 1473 aus den Niederlanden Antonello von Messina gekommen. Und wie die Bildnisse Giovanni Bellinis zuweilen niederländisch anmuten, ist an Marco Marziale nur der Name italienisch, der Stil so altvlämisch, daß er zum Kreise Rogers gehören könnte. Ein weiteres Band zwischen Nord und Süd wurde durch Jacopo de' Barbari geknüpft, der das erste Stillleben der Kunstgeschichte, das Rebhuhn der Augsburger Galerie, malte, in Nürnberg Dürer imponierte und als Hofmaler in Brüssel endete.

9. Memling.

Was in Florenz Botticelli, in Umbrien Perugino, in Mailand Borgognone, in Venedig Bellini heißt, nennt sich in den Niederlanden Hans Memling. Im stillen Johanneshospital von Brügge klingt die Kampfstimmung der Savonarolazeit weich und harmonisch aus.

Auch die Niederlande hatten nach Goes' Auftreten noch ihren Spötter gehabt. Der jung verstorbene Geertgen van St. Jans nimmt im Norden eine ähnliche Stellung ein, wie in Italien Piero di Cosimo. Er soll im Ordenshaus der Johanniter im Harlem gelebt haben, woraus nicht notwendig auf das Naturell eines Klosterbruders zu schließen ist. In seinen Bildern erscheint er als ein übermütiger, junger Mensch, der über Religion seine Witze macht, gegen die Priester die Zunge herausstreckt. Nur ein einziges Mal, als er die Wiener „Klage um den Leichnam Christi" malte, gelang es ihm ernst zu bleiben. In dem dazugehörigen Bild aus der Johanneslegende zeigt er durch Einflechten ganz burlesker Dinge, wie sehr er über diese Stoffe einer abgethanen mittelalterlichen Weltanschauung lachte. Dieser Kaiser Julianus Apostata, der die Verbrennung der Gebeine des Johannes anordnet, ist der leibhaftige Theaterkönig. Der groteske Totengräber sieht aus wie ein Brueghelscher Hanswurst. Die Herren Johanniter, die sich zur Feier eingefunden, betrachten das gerettete Gebein ihres Schutzpatrons, als ob es der Knochen eines Esels wäre. Und das Amsterdamer Bild der heiligen Sippe! Im Vordergrunde die zartesten Frauenköpfe, wie nur ein Verliebter sie malt. Dahinter blöde Kinder im Schlafrock und watschelnd krummbeinige Chorknaben, die täppisch einen Kronleuchter anzünden. Man denkt an die Art, wie Grabbe oder Heine durch eine Trivialität, durch eine Unflätigkeit die Stimmung zerstören. Hinter dem Faust, der schwärmt, steht der Mephisto, der lacht.

Als Hans Memling lebte, war die Zeit anders geworden. Auf die Offenbachstimmung, die Parodie und Skepsis war wieder die romantische Sehnsucht gefolgt. Thomas a Kempis hatte in den Niederlanden eine neue religiöse Begeisterung wachgerufen.

Ein junger, lustiger Gesell, so erzählt die Legende, ward nach fröhlichem Wanderleben Soldat, focht unter Karl dem Kühnen bei Nancy und wurde schwer verwundet. Mühsam schleppte er sich bis Brügge, sank besinnungslos an der Pforte des Johanneshospitals nieder, wurde aufgehoben und glücklich geheilt. Malte aus Dankbarkeit, ohne Bezahlung anzunehmen, für das Hospital die Bilder, die man noch heute dort sieht. Verliebte sich in die barmherzige Schwester, die ihn sorgsam gepflegt. Pilgerte wie Tannhäuser nach Rom, um dort Erlösung zu suchen. Starb als Mönch in der Karthause von Miraflores.

Die Wissenschaft hat, wie so vieles andere, diese schöne Legende zerstört. Wir wissen heute, daß Hans Memling aus Mömmlingen bei Mainz stammte, dann Lehrling und Gehilfe Rogers van der Weyden war und später als wohlhabender Bürger in Brügge lebte. Schade! Die Geschichte scharrt die Toten ein, und die Legende läßt sie leben. Memlings Bilder stimmen besser zu dem legendarischen Memling als zu dem dreifachen Hausbesitzer. Schöner als die Legende es gethan, kann kein Gelehrter das Wesen Memlings kennzeichnen. Seine Kunst gleicht wirklich einer stillen Zelle, in der ein kranker Mann, der einst als schmucker Landsknecht auf weißem Zelter durch die Fluren sprengte, nun wund und müde dahinlebt. „Imaginez un lieu privilegié, une sorte de retraite angélique, idéalement silencieuse et fermée, où les passions se taisent, où les troubles cessent, où l'on prie, où l'on adore, où tout se transfigure, où naissent des sentiments nouveaux, où poussent comme des lis des ingénuités, des douceurs, une mansuétude surnaturelle, et vous aurez une idée de l'âme unique de Memlinc et du miracle qu'il opère en ses tableaux.“ Mit diesen Worten hat

Fromentin in seinen Maîtres d'autrefois den Zauber Memlingscher Kunst beschrieben.

Man empfindet ihn nicht in allen seinen Werken. Wenn er stark sein will, pathetisch und mächtig, reicht seine Kraft nicht aus. Das gilt von dem Kreuzigungsbild in Lübeck und zum Teil sogar von dem Jüngsten Gericht. Wenigstens hat er hier die Schrecken des Dies irae nicht mit der Wucht seines Lehrers Roger, sondern mit der Kindlichkeit Lochners gemalt. Er sieht aus wie ein verkleidetes Mädchen, dieser Michael, der so schüchtern die Seelen wägt. Die Verdammten nahen dem Höllenpfuhl mit ebenso reingewaschener Seele, wie all die zierlichen nackten Jüngferchen, die links im Gänsemarsch zur Himmelspforte steigen. Nur wenn es um jugendliche Anmut, um zartes Minnespiel sich handelt, ist Memling groß. Wie in der Legende erscheint er in seinen Werken als ein ritterlicher Schwärmer, der, da sein irdisches Lieb ihn verschmäht, eine himmlische Braut sich wählt, Maria die Gnadenreiche mit der Verzückung des Troubadours feiert. Unbeschreiblich in ihrer mädchenhaften Frische und keuschen Grazie sind die Frauen, die er im Verlobungsbild der Katharina malt. Rührend ist die stillgläubige Frömmigkeit, mit der er die Ursulalegende erzählt. Bei dem Venetianer weite Flächen, rauschende Schönheit, Venedig im Festesglanz. Hier kindliche Einfachheit, miniaturhafte Zierlichkeit, Demut und Friede. Selbst das Martyrium der Mädchen verläuft bei Memling ohne Klage und Todesfurcht. Die Hände gefaltet, sanftmütig ergeben scheiden sie aus dem Leben — mit jenem gläubigen Gleichmut, dem der Schrecken des Todes nur die Vorahnung himmlischer Freuden ist.

Memlings Unterschied von seinen niederländischen Vorgängern ist also deutlich. Während Jan van Eyck, der Fein-

maler, sich in den glitzernden Glanz der Welt verliebte, Roger, der Pathetiker, vergrämte Matronen malte, geht ein milder, lyrischer Zug, ein Hauch von Frauenseligkeit durch Memlings Werke: diese holden Engel mit dem langwallenden Haar, diese schlanken Mädchengestalten und träumerisch sinnenden Marien. Nur sind diese Züge die nämlichen, wodurch Bellini oder Borgognone sich von älteren Meistern wie Pisanello und Tura unterscheiden. Memlings Unterschied von diesen italienischen Zeitgenossen ist weniger handgreiflich. Aeußerlich erkennt man sofort den Niederländer. Memling hat nur ein einziges Bild, die Madonna des Wiener Museums, gemalt, das seine Bekanntschaft mit der Renaissance-Ornamentik zeigt. Eine runde Arkade öffnet sich, Putten spielen und halten eine dicke Guirlande, die sich festlich über den Thron Marias spannt. Sonst herrscht in seinen Bildern immer die Gotik. Während der erdenfrohe Jan van Eyck diesen Stil vermied und, da er die Renaissance noch nicht kannte, auf die massigen, breit sich hinlagernden romanischen Formen zurückgriff, bevorzugte Memling, obwohl er die Renaissance kannte, die himmelstrebende, ätherische Gotik, da nur sie dem Wesen seiner schlanken spirituellen Figuren entsprach. Auch zwischen Memlings F r a u e n und denen der Italiener herrscht jene Verschiedenheit, die Barrès in seinen „deux femmes du Bourgeois de Bruges“ skizzierte. Bei den Italienern Maria, hier Martha; dort das vibrierende Weib, hier das gute Aschenbrödel. Dort die weiten schwülen Lagunen, über deren Spiegel bei Mandolinenklang Gondeln gleiten. Hier die engen Kanäle von Brügge, in deren kalter Flut weiße Schwäne ihr schneeiges Gefieder baden.

Das reiche Brügge, das Jan van Eyck gekannt, war, als Memling malte, schon eine tote Stadt. Das große Haus

der Medici war zusammen gebrochen. Die fremden Kaufherren, die ehedem gekommen, blieben aus. Die Kanäle verödeten, die Paläste verfielen. Diese Einsamkeitspoesie, diese Dornröschenstimmung, die über Brügge, über Rothenburg liegt, ruht über Memlings Bildern. Schon er betrachtete mit den Augen des Romantikers all diese trotzigen Stadtthore und mächtigen Kirchen, die als stolze Ueberreste einer großen Vergangenheit in die arme Gegenwart herüberragten. Schon auf ihn wirkten sie wehmütig, diese weiten Straßen, die einst der Schauplatz festlicher Aufzüge gewesen, und nun so zwecklos, so menschenleer dalagen.

Doch namentlich die Erinnerung an das Johanneshospital, an weißgetünchte Wände, weiße Bettlaken und barmherzige Schwestern wird wach. Borgognone ist der Klosterbruder, der Mann in der Kutte, der, des Lebens müde, sich in die Natur und ihren Frieden geflüchtet. Seine Bilder geben die Empfindung, wie wenn man an schönem Nachmittag von Florenz nach der Certosa fährt. Bellini ist der Altarmaler des byzantinischen Venedig. Seine Bilder wirken, wie wenn man aus der Sonne der Piazza in die weihrauchdurchzitterte Nacht des Markusdomes tritt. Ein ganz anderes Gefühl überkommt den, der in dem stillen Brügge durch holperige, moosbewachsene Gäßchen dem Johanneshospital zuwandert. Eine kleine Pforte öffnet sich und führt in einen Hofraum, wo unter ehrwürdigen Linden auf den Bänken arme alte Männer in beschaulichem Nichtsthun träumen. Beguinen in schwarz-rotem Kostüm und weißen Häubchen kommen und gehen. Es liegt etwas Trauriges, Resigniertes in diesen Mädchen, die wie Nonnen dahinleben, ohne Familie. So ernst und gesetzt hat sie das Leben in diesen Mauern gemacht. Memlings Bilder haben Hospitalstimmung. Man betrachtet

sie mit dem Gefühl, das uns vor schönen kranken Mädchen befällt. Es ist, als hätte er in die Natur mit den Augen des Kranken gesehen, der in seinem Stübchen sitzt und durch die Butzenscheiben sehnsüchtig in die lachende Welt hinausblickt.

Warum sind die Menschen, die ihm zu Bildnissen saßen, alle so blaß? Warum halten sie den Rosenkranz, das Gebetbuch und falten so dankbar die Hände? Warum dehnt hinter ihnen, in mildem Licht gebadet, so feierlich sonntäglich die Welt sich aus? So grün und frühlingsfrisch, als ob der Glanz erster Schöpfungstage auf ihr ruhe? Leute scheinen sie, die zum erstenmal wieder aus der dumpfen Luft der Krankenstube in Gottes freie Natur hinaustreten, so wie die alten Männer des Johanneshospitals mit dankbarem Glück empfinden, daß die Sonne wieder, die liebe Sonne sie bebescheint. Und all die Blumen, all die Bücher, die er in seinen Madonnenbildern aufhäuft? Behandelt er Maria nicht wie ein krankes Kind, dem man Bilderbücher bringt, Flieder und Lilien? Sie sind so rührend bei Memling, wie von einem kranken Kinde gepflegt, diese Blumentöpfe, die er zu Füßen Marias stellt. Sie haben Krankenstubenstimmung, diese Bilderbücher, in denen seine blassen Mädchen so zerstreut blättern. Und diese Fenster, die so fest verschlossen sind, daß kein kaltes Lüftchen hereindringt? Das zauberhaft liebliche Stück Welt, in das man durch die kleinen Scheiben schaut? So empfindet niemand die Natur, der sie immer hat. Nur dem Kranken scheint sie so, wenn er am Fenster steht: so rührend schön, so heilig schön. Er sieht den Reitersmann auf seinem Schimmel die einsame Landstraße daherkommen, beobachtet die Schnitter, die dort am Kornfeld arbeiten, den Fuhrmann, der einen Vorübergehenden nach dem Wege fragt,

freut sich der Schwäne, die da drüben im Weiher plätschern, der Schafe, die auf sonnig grüner Wiese ruhen. Eine strohbedeckte Hütte, die sich einsam im Feld erhebt, eine alte Mühle, eine morsche Holzbrücke, die sich über glitzerndes Wasser spannt — es genügt, ihn mit Gedanken und Empfindungen zu erfüllen. Und seine Mädchen selbst, haben sie nicht auch die Krankenlagerlieblichkeit, das Feine, Durchgeistigte, das die Zimmeratmosphäre dem Menschen giebt? Mild resigniert sind ihre Züge, kraftlos und leise die Bewegungen. In rührender Koketterie haben sie ihre kostbarsten Gewänder angelegt, sich mit Perlendiademen, mit Ringen geschmückt. Es thut so wohl, wenn man krank ist und Besuch bekommt, sich schön zu wissen, nicht durch die Krankheit entstellt ... Das haben wohl auch ehedem Menschen aus Memlings Bildern herausgelesen. So entstand die Legende von dem verwundeten Memling, der als Kranker im Johanneshospital lebte.

Der gleiche Zauber liebenswürdiger Stille, dieselbe Schüchternheit, die ängstlich alles Brutale meidet, herrscht in den Madonnenbildern Gerard Davids, so daß er in allem wie eine Fortsetzung Memlings wirkt. Auch er liebt jene Frauen mit hoher Stirn und schüchtern niedergeschlagenem Blick, und weiß aus ihren Augen den Ausdruck des Sinnigen oder Feierlichen sprechen zu lassen. Ein Altarbild, das er 1509 für die Kirche der Karmeliterinnen in Brügge malte und das nach Rouen gelangte, wird als sein Hauptwerk genannt. Daß er in anderen Bildern das altkölnische Thema der Madonna im Rosenhag neu aufnahm, beweist ebenfalls, wie verwandt er sich geistig Memling und Lochner fühlte. Maria sowohl wie die anderen Heiligen haben jene Reinheit und sinnende Träumerei, die an Memlings Bildern bestrickt.

Bewegungslos sitzen sie da, wie gebannt durch die Ueberfülle inneren Erlebnisses. Das Heiligste haben sie erfahren, aber ihr Mund bleibt stumm, als fürchteten sie durch laute Worte die feierliche Stille zu stören. So umschwebt sie etwas schwermütig Ahnungsvolles, leise Verhaltenes, das auch Davids Bildern einen Zug zarter knospenhafter Verschlossenheit giebt. Erst in seinen spätern Werken — er lebte bis 1523 — ändert sich, der veränderten Zeitstimmung gemäß, sein Stil.

10. Leonardo.

Das Ergebnis ist, daß Savonarola keineswegs als „Totengräber der Kunst" zu gelten hat, sondern daß wir der religiösen Bewegung, die von ihm ausging, das Zarteste, Duftigste verdanken, was das Quattrocento überhaupt geschaffen. Wohl wurden durch ihn die Götter Griechenlands aus Italien verdrängt. Wohl war es vorbei mit all jenen Erzählungen aus dem Alten Testament und der Heiligenlegende, die den Realisten als Vorwand gedient, den Prunk und Glanz ihrer Zeit zu schildern. Dafür kam unter dem Einfluß des gesteigerten Gefühlslebens in die religiöse Malerei eine neue Note. Indem er die Künstler daran erinnerte, das das höchste Ziel des christlichen Malers nicht die Wiedergabe der äußeren, sondern der inneren Welt, nicht die Darstellung der körperlichen, sondern der seelischen Schönheit sei, erschloß er ihnen das ganze Gebiet des Geisteslebens. Indem er gegen die weltlichen Ausschreitungen der Kunst eiferte, trug er dazu bei, daß sich die Wirklichkeitsfreude der Realisten zu stilvoller Schönheit klärte.

Hatten die Primitiven im Porträt ihr Hauptziel gesehen, so schufen die Meister der Savonarolazeit Menschen, wahr wie in der Wirklichkeit und doch von einem Hauch höheren

Lebens beseelt, durch die Intensität ihrer Empfindung allem Irdischen entrückt. Ein subjektives Schönheitsideal ist an die Stelle objektiver Naturabschilderung getreten. Mögen die Köpfe mehr melancholisch wie bei Bellini, mehr sentimental wie bei Perugino, mehr kindlich gut wie bei Memling sein — die Beherrschung der Formen geht völlig auf in dem Ausdruck einer Seelenstimmung. Geistige Zustände der flüchtigsten, zitterndsten Art werden gemalt: in Maria entsagungsvolle Wehmut, in Johannes prophetische Begeisterung, in Hieronymus qualvolle Reue, in Ursula gottbegeisterte Glaubensstärke, in Franz schwärmerische Inbrunst, in Katharina keusche Hingabe, in den Engeln selige Verzückung. Auf die Eroberung der Wirklichkeit, die von den Realisten vollbracht war, ist die Renaissance der Seele gefolgt.

Dadurch änderte sich auch das Wesen der Porträtmalerei. Die Aelteren, die auf Pisanello und Jan van Eyck folgten, hatten in scharfer Naturwahrheit die Epidermis gemalt, das Aeußere des Menschen, wie er dem Maler festgenagelt gegenübersaß. In den Bildnissen Memlings, Bellinis und Botticellis ist das Körperhafte nicht mehr höchstes Ziel. Ein Hauch von Wehmut oder sinnendem Träumen beginnt die starren Köpfe zu beseelen. Durch geheimnisvolle Inschriften und Attribute wird das Gemütsleben oder das Schicksal der Personen angedeutet. Die menschlichen Dokumente sind zugleich Seelenbekenntnisse und Stimmungsbilder.

Dieser seelischen Stimmung, die man im Bildnis erstrebt, entspricht das Stimmungselement, das neu in die Landschaft kommt. Wohl hatten schon die Realisten landschaftliche Hintergründe gemalt, aber das Bewußtsein, daß es im Vermögen des Künstlers liege, die psychische Stim-

mung des Vorgangs ausklingen zu lassen in der Stimmung der Landschaft, war noch nicht erwacht. Unverschmolzen stehen beide Elemente da. Die Grablegung Christi geht inmitten lachender Frühlingslandschaften vor sich. Die folgenden, wie sie die Seele des Menschen entdeckten, entdecken die Seele der Natur. Je nach der Stimmung des Hauptvorgangs ist über die Erde heitrer Friede oder stille Wehmut gebreitet. Mensch und Natur klingen zu großem Accord zusammen.

Zu Gunsten dieses Stimmungselementes — dem auch Blumen und Musik so wichtige Dinge waren — erfahren selbst die koloristischen Anschauungen eine Umwandlung. Die Primitiven in ihrem ausgeprägten Wirklichkeitssinn hatten jedem Ding seine eigenen bunten vollen Farben gegeben. Dann war Piero della Francesca gekommen und hatte auf das Atmosphärische hingewiesen. Man hatte alle Kraft eingesetzt, die schwierigsten Elemente der Erscheinungswelt, Luft und Licht malen zu lernen. Die Meister der Savonarolazeit, weniger Analytiker als Träumer, thaten einen weiteren Schritt. Nicht mehr die objektive Wiedergabe des Natureindrucks ist Bellini und seinen Genossen letztes Ziel, sondern die Farbe wird zum Ausdrucksmittel seelischer Stimmung gemacht, die musikalische Innerlichkeit der Farbe wird entdeckt. Die Formen erweichen sich, zartes Dämmerlicht hüllt die Dinge ein. Die Periode des „Helldunkels“ beginnt.

Andererseits gingen mit diesen psychologischen und koloristischen Errungenschaften ebenso ernste formale Bestrebungen Hand in Hand. Nachdem Savonarola verboten hatte, das Zeitkostüm anzuwenden und wieder Idealtracht an die Stelle des modischen Kleinkrams getreten war, handelte es sich um deren künstlerische Durchbildung. Das Studium der Dra-

perien, worauf Mantegna schon hingewiesen, bildete ein wichtiges Arbeitsfeld. Ebenso hatte der religiöse Ernst, der wieder in die Kunst gekommen, zur Ausscheidung all der intimen anektodischen, oft vulgären Dinge geführt, die die Früheren so gern ihren Bildern beifügten. Damals, als nicht der religiöse Stimmungsgehalt des Themas, sondern die Freude an der Natur im Vordergrunde stand, kannte man keine Grenze in der Aufhäufung der verschiedenartigsten Dinge. Wie man auf einer Tafel zeitlich getrennte Momente zusammenstellt, in einem einzigen Bild Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erzählt, so werden rings um den Hauptvorgang, nur der Porträtmalerei zulieb, allerhand Nebenfiguren, die mit der Handlung nichts zu thun haben, als unbeteiligte Zuschauer eingeführt. Die Meister der Savonarolazeit drängen, dem einheitlichen Gesamteindruck zulieb, all dieses Beiwerk zurück. Machtvolle Einfachheit soll an die Stelle der Zersplitterung treten. Darum ändert sich schon äußerlich die Form der Altarwerke. Bestanden sie früher aus dem Hauptbild, den Flügeln, Predellen und Lünetten, so genügt jetzt eine einzige Tafel. Keine Figur wird eingeführt, die nicht an der Handlung beteiligt ist. Lyrische Gedichte, einheitliche Dramen treten an die Stelle der Epen. Ein psychisches Grundmotiv geht durch das Ganze und weist jeder Gestalt die entsprechende Rolle zu. Dadurch kommen auch neue kompositionelle Fragen in Fluß. Der geschlossenen Stimmung mußte die geschlossene Komposition entsprechen. Hatte man früher friesartig aneinander gereiht, so handelte es sich jetzt darum, zu konzentrieren, dem Bild Gipfel und Basis zu geben, die dramatische Einheitlichkeit des Vorgangs schon durch die Komposition zum Ausdruck zu bringen. So wurde das Ziel jene Concinnitas, die schon Alberti als Ideal der Schönheit hinstellte: eine

Harmonie der Teile, so daß ohne Schaden nichts hinzugefügt und nichts hinweggenommen werden könnte. Statt der breiten Epik der Aelteren herrscht straffer Aufbau, rhythmische Einfachheit, weiche Wellenlinie.

Und addiert man alles, so bietet sich — wenigstens teilweise — die Möglichkeit, die scheinbar ganz der Erde entrückte Gestalt Leonardo da Vincis in Zusammenhang mit seiner Zeit zu bringen. Man fühlt, wie er als Psycholog, als Meister der Clairobscur und Begründer der Kompositionslehre aus der Savonarolazeit herauswächst. Alle Probleme, die von der Zeit gestellt waren, nimmt er auf und giebt sie gelöst zurück.

Zunächst ist das psychologische Problem, das seit Savonarola in Fluß gekommen war, für ihn Gegenstand wissenschaftlicher Forschung. Sowohl das Kapitel in seinem Malerauch, wie die vielen Dinge, die aus seinem Leben erzählt werden, zeigen, wie sehr ihn das Studium der Affekte beschäftigte. Er lädt sich Bauern ein, erzählt ihnen abenteuerliche Geschichten, jagt ihnen Schrecken ein, um plötzliche Gefühlsausbrüche zu beobachten, begleitet Verbrecher auf den Richtplatz, um zu sehen, wie sich die Todesangst in ihrem Gesicht spiegelt. In den sogenannten Karikaturen verfolgt er das Ziel, gewisse von der Natur gegebene Eigentümlichkeiten menschlicher Gesichtsbildung bis zur äußersten Grenze des organisch Möglichen zu steigern, aber zugleich das Ziel, alle Schattierungen des Affektes in greller Unmittelbarkeit festzuhalten. Desgleichen sind die Köpfe, die sonst in seinen Zeichnungen wiederkehren, psychologische Studien. Sein Ideal ist kein physisches, nicht kräftige Stärke, nicht üppige Schönheit. Es ist ein psychisches: die Delikatesse, die Weichheit, die Träumerei. Für zitternde Erotik wie für Mutterglück

und Kinderfreude sucht er immer neue Nuancen. Die Frische der Jugend ist durch leise Sehnsucht gedämpft, die Würde des Alters von philosophischer Resignation verklärt. Den Kommentar zu den Köpfen bilden die Hände. Schon sein Lehrer Verrocchio hatte die Anmut seiner jugendlichen Gestalten durch zierliche Stellung der schlanken Finger gesteigert. Leonardo, auf diesem Wege weitergehend, zieht die Hände als psychologischen Kommentar heran, läßt sie dramatischen Anteil an der Handlung nehmen.

Außer dem psychologischen beschäftigt ihn das koloristische Problem. Er war Musiker. Schon in seiner Jugend, erzählt Vasari, hätte er sich mit Musik beschäftigt und die Lyra spielen gelernt. Selbst nach Mailand sei er nur berufen worden, weil der Herzog so großes Vergnügen am Lyraspiel gehabt. Und er habe ein selbsterfundenes Instrument mitgebracht, das den Klang abtönte, so schmelzend und wohllautend machte, daß er damit alle Musiker Mailands übertroffen hätte. Alle Maler, die nebenbei Musiker waren, Giorgione wie Gainsborough und Corot, haben nun die weichen schmelzenden Töne geliebt. So ist es kein Zufall, daß in dem singenden, klingenden Venedig der Kolorismus seine ersten Triumphe feierte, kein Zufall, daß der Musiker Leonardo der Begründer des eigentlich „malerischen“ Stiles ward.

Aber nicht nur Musiker, auch Mathematiker war er. So gehen mit diesen malerischen ebensoviel formale Probleme Hand in Hand. Wie er in seinem Traktat den Draperien einen besonderen Abschnitt widmet und an Thonfiguren mittels gipsgetränkter Tücher seine Draperiemotive ordnet, faßt er hinsichtlich der Komposition alles zusammen, was seine Vorgänger Perugino, Mantegna und Bellini erstrebten. Noch

in seiner Grabschrift wird hervorgehoben, die Eurhythmie der Alten sei sein hauptsächlichstes Ziel gewesen. In dieser Vielseitigkeit steht er als ein Centrum, wie eine große leuchtende Sonne an der Grenzscheide zweier Jahrhunderte. Er hat es möglich gemacht, den schmeichelnden Reiz der Form mit zitternder Empfindung, die formale Schönheit der Parthenonskulpturen mit tiefer Durchgeistigung zu vereinen, hat den malerischen Stil begründet und zugleich für Linearkomposition neue Gesetze gegeben — genug Probleme, um eine ganze Malergeneration zu beschäftigen.

Die paar Bilder, die er malte, wenn gerade keine wichtigere Frage seinen Geist beschäftigte, und die er gewöhnlich gar nicht zu Ende führte, sondern in dem Moment stehen ließ, wo er sich selbst über die Lösung des Problems klar war, sind eigentlich nur Paradigmen zu den Lehrsätzen seines Malerbuches, zufällig abgeschnittene Coupons von dem Riesenkapital, das er unveröffentlicht in sich trug. Gleich in dem Engelskopf auf Verrocchios Taufe Christi ist die Grundnote Leonardos gegeben. Zum erstenmal taucht einer jener Köpfe auf mit den träumerisch wehmütigen Augen, dem weich geringelten Haar und dem leisen, rätselvollen Lächeln, womit man so gern den Namen Leonardos verbindet. — In dem Damenporträt der Liechtensteingalerie beschäftigt ihn das Problem des dämonischen Weibes. Man denkt an eine Mörderin, an Lady Macbeth, vor diesem blassen Weib mit den grausamen chinesisch geschlitzten Augen. Die psychologische Charakteristik wird durch die Landschaft ergänzt. Denn es ist nicht zufällig, daß hinter diesem Kopf, der so exotisch, so ostasiatisch anmutet, sich eine ostasiatische Pflanze, ein Bambusstrauch erhebt. — Psychologisches und Kompositionelles klingen in der Berliner Auferstehung zusammen. Während die frü-

here Kunst drei Wächter um den Sarg Jesu vereinte, knieen hier zwei jugendliche Heilige, den Auferstandenen schwärmerisch verehrend. Der junge Diakon neigt sich leicht vor und erhebt in inbrünstiger Andacht die Hände. Lucia kreuzt die Hände auf der Brust, ganz aufgehend in seliger Verzückung. Die Komposition ist so geordnet, daß die Figuren ein gleichschenkliches hochgestelltes Dreieck bilden, der barocke Christus eine interessante Parallelerscheinung zu den Werken Filippinos, die ebenfalls ein so seltsames Bindeglied zwischen der Dominikanerkunst des 14. und der Jesuitenkunst des 17. Jahrhunderts bilden.

Zu einem großen psychologischen Drama gestaltet sich das Abendmahl. Die Früheren schilderten entweder, wie die Jünger ruhig bei Tische sitzen oder wie der Heiland ihnen die Hostie reicht. Kein gemeinsamer Gedanke vereint sie. Jeder handelt und denkt für sich allein. Leonardo, um Einheitlichkeit in die Handlung zu bringen, um eine Bewegung zu erzielen, die wie ein elektrischer Strom das Ganze durchzuckt, nimmt das Wort Jesu „Wahrlich ich sage euch, einer unter euch wird mich verraten“ zum Ausgangspunkt und zeigt nun, wie jeder einzelne Jünger auf dieses Wort reagiert. Bangigkeit, stille Wehmut, Trauer, Entsetzen, auflodernder Zorn, Lauschen, Fragen, Schrecken, Entrüstung, Wißbegierde, Schmerz spiegeln in zwölf Köpfen und vierundzwanzig Händen sich in immer neuer Erregung. Denn Leonardo beschränkt sich nicht auf die Mimik des Gesichts. Die Hände müssen beitragen der dramatischen Scene die denkbar höchste Lebendigkeit zu geben. Nicht weil es im Wesen des Südländers liegt „mit den Händen zu sprechen“. Denn alle früheren Werke bis auf Ghirlandajo kannten kein Gebärdenspiel. Ruhig wie bei nordischen Meistern sitzen die Gestalten da. Wenn sie bei

Leonardo gestikulieren, wenn man, wie Goethe sagt, schon aus den Händen die Worte ablesen kann, die jeder Einzelne spricht, so geht das nicht auf den italienischen Volkscharakter, sondern darauf zurück, daß jede Epoche ein Problem einseitig hervorhebt und damals Mimik und Gebärdensprache das wichtigste Studienfeld geworden war. Weiter lassen die Zeichnungen verfolgen, wie allmählich sich die Komposition in Leonardos Geist gestaltete, wie immer mehr es ihm gelang, alle Einzelgestalten dem architektonischen Gefüge einzuordnen, Kontraste zu schaffen und aufzulösen, die Bewegung der Linien wechseln, verweilen und wieder forteilen zu lassen, alles durch beispiellose Rhythmik zu harmonisieren. Daß auch malerisch — in der Art wie die Gestalten weich vom Raume sich lösten und durch die Fenster das Licht in den halbdunklen Saal hereinströmte — das Abendmahl eine Offenbarung gewesen sein muß, läßt sich heute nicht mehr sehen, nur fühlen.

Die Felsgrottenmadonna giebt noch heute von Leonardos Kolorismus eine Ahnung. Hier klingen alle Ziele des Meisters zu vollem Accord zusammen. Man sieht wieder jene holden Köpfe, die so wonnig selig uns anblicken: diese Madonna, die so traumverloren sich zum Kinde neigt, diesen Schutzengel, der so weltentrückt ist, als ob er einem fernen zarten Geigenspiel lausche. Man verfolgt, wie Leonardo zunächst das Ganze streng geometrisch in Form des gleichschenkligen Dreiecks aufbaut und diese Linienpyramide sofort durch eine Lichtkomposition zersetzt. Das Licht, von links oben einfallend, durchrieselt wie ein weicher Accord die zauberische Dämmerung der Grotte, macht dies plastisch deutlich, jenes malerisch nebelhaft. Alle scharfen Linien verschwimmen; duftig weich geht Einzelheit in Einzelheit über.

Von den späteren florentinischen Bildern ist die heilige

Anna wohl dasjenige, worin er seine Kompositionsprincipien am weitesten trieb. Um die Figuren streng in die Pyramidenform einschreiben zu können, setzt er Maria auf den Schoß Annas und läßt sie zum Christkind sich herniederbeugen, das auf der anderen Seite die Basis der Pyramide bildet. Damit ist ein neues Lichtproblem verbunden. Während er in der Felsgrottenmadonna die dunkle Dolomitenlandschaft dazu verwandte, bleiche Gesichter und bleiche Hände sich in mildem Glanz von zartem Helldunkel lösen zu lassen, heben hier die Köpfe luftig und weich von zitternd heller Atmosphäre sich ab. — Pulverdampf, Rauch und Staub mag die Atmosphäre der Anghiarischlacht gewesen sein. Die Nachzeichnung läßt nur erkennen, welche psychologischen und kompositionellen Probleme er sich stellte. Derselbe Meister, der die höchste Schönheit sah, die seit Phidias sich einem Künstlerauge enthüllte, ist hier der Maler tobender Raserei und schnaubender Wut. Heiseres Gebrüll ertönt, Menschen hauen und stoßen, Pferde bäumen sich, wiehern, verbeißen sich — ein unentwirrbarer Knäuel. Und so ungestüm alles durcheinanderwogt, der Kompositionskünstler Leonardo hält die Massen fest in der Hand. Die gekreuzten Vorderbeine der sich bäumenden Pferde bilden die Spitze eines Dreiecks, dem alle übrigen Gestalten sich einordnen. — Fast noch komplizierter in der Anordnung, beinahe barock im Empfinden ist die Anbetung der Könige. Alle Früheren hatten Maria an das eine Ende des Bildes gesetzt, die Könige von der anderen Seite ruhig auf sie zuschreiten lassen. Bei Leonardo ist alles in Bewegung. Neugierig drängen sich die Menschen heran, sehen, fragen, staunen, beten an, lenken andere auf den Vorgang hin. Hände erheben sich, Köpfe recken sich empor. Zugleich hat er die reliefartige Profilkomposition, die früher üblich war, in ihr

gerades Gegenteil verkehrt. Maria bildet wieder die Spitze einer Pyramide, deren untere Masse durch die anbetenden Könige bezeichnet wird. Rings Kontraste, die sich in Harmonien lösen, eine Wellenbewegung, die von Maria ausgeht und zu ihr zurückströmt.

Mona Lisa, deren Bildnis zur selben Zeit ihn beschäftigte, ist so wenig schön, wie die Dame in Wien. Sie ist unheimlich mit ihren fehlenden Augenbrauen und dem hexenhaft meertiefen Schimmern ihrer unerforschlichen Rätselaugen, die bald wollüstig, bald ironisch, bald katzenartig falsch zu blicken scheinen, bald uns zublinzeln, bald kalt und tot ins Unendliche starren — seelenlos wie das Meer, das gestern Menschen verschlang und heute daliegt, verführerisch schön, spottend der Unthaten, die es verübte. Wie in dem Wiener Porträt den perversen Zauber der Mörderin, hat er hier das Sphinxrätsel der Frauennatur gemalt. Vasari erzählt weiter, daß Leonardo, wenn er an dem Porträt malte, stets Sänger und Musiker zugegen sein ließ, damit die junge Frau durch deren Spiel erheitert und ihr „das starre Aussehen benommen würde, das oft von der Malerkunst Bildnissen aufgeprägt wird.“ Damit ist angegeben, weshalb auf die Künstler damals das Bild wie ein Evangelium wirkte. So still und zart Botticellis Mädchen träumen, es blieb ein Rest metallischer Starrheit. Mehr kostbaren kunstgewerblichen Bijoux gleichen seine Bildnisse als lebenatmenden Menschen. Hier war mit einem Schlag die Wärme und Rundung des Lebens, der Reiz des Momentanen erreicht. Die Maler bewunderten, wie weich und duftig die Gestalt sich vom Hintergrund abhob, bewunderten diese Nase, die zu vibrieren, diese Augen, die zu blinzeln, diesen Mund, der zu lächeln, diese Büste, die zu atmen schien. Bleiche, zitternde, nervöse Hände bilden

den Kommentar zum Kopf und dienen gleichzeitig kompositionellen Zwecken. Indem Leonardo sie breit auf der Taille ruhen läßt, ergiebt sich ein einfacher Dreiecksumriß, dessen Spitze durch den Kopf und dessen untere Ecken durch die Ellbogen bezeichnet werden. In der Landschaft des Hintergrundes klingt die Märchenstimmung des Ganzen aus. Nachdem anfangs auf italienischen Bildnissen die Köpfe auf festem Medaillengrund geruht, dann Piero della Francesca und Piero di Cosimo ihre Figuren in realistische Landschaften gestellt, ist bei Leonardo auch die Landschaft psychischer Kommentar geworden. Denn diese phantastische blauschwarze Welt, die gewitterschwül und dunkel das bleiche Weib umfließt — sie ist geheimnisvoll, märchenhaft unergründlich wie das Wesen, das durch diese Fluren wallt. Man möchte sagen, Leonardo habe in dem Bild sich selbst, seine eigene unergründliche Faustnatur gemalt. Wie die Sphinx Mona Lisa in undurchdringlichem Schweigen verharrt, liegt etwas Sphinxartiges, Dämonisches, menschlich Unnahbares im Wesen dieses Mannes, der illegitim geboren und ohne Kinder zu zeugen, einsam wie ein wunderbarer Zauberer durchs Leben geht, groß als Forscher und noch größer als Verführer in den Körper der italienischen Kunst das süße Gift der Wollust träufelt und nach Jahrhunderten noch jedem, der mit kritischer Sonde ihm naht, das zermalmende Wort des Erdgeistes entgegenschleudert: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir.“

II.
Die germanische Malerei des Reformations-zeitalters.

---

11. Der Anschluß an Italien.

Im selben Jahr, als im Schlosse Amboise Leonardo da Vinci sein Auge schloß, starb in Nürnberg Michel Wohlgemuth. In diesen Namen sind zwei Welten enthalten: Renaissance und Mittelalter, freies Künstlertum und zünftiges Handwerk.

Es ist beklagt worden, daß seit dem 16. Jahrhundert die deutschen Künstler nach dem Süden zogen, über Italien, wie die Kaiser des Mittelalters, die Heimat vergaßen. Aber was Italien sie eine Zeit lang vergessen ließ, war auch die erstickende Luft, das kleinliche Kastenwesen des Nordens. Aus spießbürgerlicher Enge waren sie in ein Land der Freiheit, in eine glückliche Zauberwelt versetzt. Aus „Schmarotzern" wurden sie „Herren". „Hier frieren die Künste," schrieb Erasmus in dem Geleitbrief, den er Holbein gab. „Nach der Sonne fror" Dürer, als er aus Venedig zurückkam. Das Märchen seines Lebens war zu Ende, und der Käfig des Philisteriums nahm ihn wieder auf.

Es ist rührend, die Lebensbeschreibungen der deutschen Künstler des 15. Jahrhunderts zu lesen. Die italienischen Meister wandelten auf den Höhen des Lebens, so wie „der Sänger mit dem König geht". Der deutsche Maler ist ein armer Kerl, der mit den Sattlern, Glasern und Buchbindern einen Zunftverband bildet. Erst hat er als „Knecht" lange

Jahre bei einem Meister gedient. Dann hat er sich eingeheiratet in das Handwerk, indem er eine Malertochter oder Malerwitwe heimführte. Keinen glanzliebenden Hof, keine Aristokratie vornehmer Kenner giebt es. Die „Kunstpflege“ liegt in den Händen braver Bürger, die eine Altartafel stiften, um sich in das Himmelreich einzukaufen. Diese Altartafeln samt den Bildschnitzereien werden mit Hilfe der Gesellen schlecht und recht in der Werkstatt erledigt. Und wenn sie bei der Ablieferung als „wohlgestalt“ erkannt werden, wird großmütig der Frau Meisterin noch ein Trinkgeld verabreicht.

Von einem „Stil“ der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts also läßt sich kaum sprechen. Die Aufgabe ist nur, möglichst deutlich das Thema vorzutragen, den Religionsunterricht stramm zu erteilen. Das haben die Maler mit hanebügener Derbheit gethan. Man braucht gar nicht anzunehmen, daß sie ihr Wissen bei Roger van der Weyden holten. Aus den gleichen Anforderungen ergab sich der gleiche Stil. Es galt, volkstümlich zu sein, drastisch und handgreiflich. Darum tragen sie möglichst dick die Farben auf, schreien statt zu reden, steigern das Natürliche ins Fratzenhafte, um auch vom Dümmsten verstanden zu werden. Gesichter verzerren sich, dicke Thränen und Blutstropfen fließen, fahrige Arme strecken sich aus. Es wird gehauen, gestoßen, getreten, gespuckt. Und mitten in die Scenen, in denen arme Opfer geschunden werden, sind wie in den Passionsspielen Possen eingestreut, damit auch die Lachlust ihre Rechnung findet. Kann man nicht wild sein, ist man nüchtern ehrbar. Kein stummes Sinnen, keine ätherische Grazie giebt es. Alles ist handfest und bieder, von treuherzig hausbackener Moral.

Daß Martin Schongauer, der große Meister von Colmar, mehr durch seine Kupferstiche als durch seine Bilder

fortlebt, ist bezeichnend. Da er als Maler nicht die Möglichkeit hatte, sich auszusprechen, machte er die Griffelkunst sich dienstbar. Herb und streng, von knorriger Wucht ist seine Madonna in Colmar. Schlicht und traulich sind die kleineren Marienbilder in München und Wien. Doch sein Bestes legte er in Zeichnungen nieder.

Für die Nürnberger wurde der Holzschnitt von ähnlicher Bedeutung. Indem sie als Illustratoren für die Buchdrucker arbeiteten, erschlossen sie sich ein Schaffensgebiet, in dem sie sich freier bewegten. In ihren Altarwerken arbeiten sie als Bürger für Bürger: solid und rechtschaffen. Bis 1472 hatte Hans Pleydenwurff die größte Werkstatt. Eine Kreuzigung und eine Vermählung der Katharina in München, eine Kreuzigung im germanischen Museum, eine Kreuzabnahme in Paris und ein Altarwerk in Breslau weist ihm die neuere Forschung zu. Dann etablierte sich Wilhelm, sein Sohn, dessen Hauptwerk der Peringsdörffersche Altar von 1488 sein soll. Das Geschäft des alten Pleydenwurff brachte — durch Verheiratung mit der Witwe — Michel Wohlgemuth an sich. In ihm hatten die Deutschen des Quattrocento den Maler, den sie verdienten. Die Zahl seiner Werke ist ungeheuer. In München, Nürnberg, Schwabach, Heilsbronn, Zwickau und vielen anderen Orten kommen sie vor. Doch wer das Bildnis kennt, das Dürer von seinem Lehrmeister malte — jenen Kopf mit der Habichtsnase und dem kalten, stahlharten Blick — kennt auch Wohlgemuths Werke. Mit gesundem Wirklichkeitssinn, mehr Fabrikant als Künstler, trat er stramm und derb der Natur gegenüber, hatte eine handfeste Art, Grün neben Rot, Rot neben Gelb zu setzen. Damit that er den Besten seiner Zeit genug.

Nördlingen, Ulm, Memmingen und Augsburg sind als

weitere Stätten deutschen Kunstschaffens zu verzeichnen. In Nördlingen arbeitete Friedrich Herlin von Rothenburg, der in der Werkstatt Rogers Erleuchtung gesucht und wegen seiner technischen Kunstgriffe bewundert wurde. Bartholomäus Zeitblom in Ulm ist der Typus des schwäbischen Pastors. Breit und bedächtig spricht er, jedes Wort abwägend. Wenn er feurig sein will, wird er salbungsvoll. Seine Lyrik ist trockener Hausverstand. Bei Bernhard Strigel von Memmingen geht diese schwerfällige Ruhe in barocke Verwilderung über. Ausfahrend sind die Gesten, bauschig die Gewänder. Es herrscht in seinen Altarwerken dieselbe knitterige Verzwicktheit, in der sich die Architektur der absterbenden Gotik gefiel.

Hans Holbein der Aeltere von Augsburg ist unter diesen Malermeistern der einzige Künstler: beweglich und vielseitig, von Seele und Nerv. Und weil er Künstler war, ließ ihn sein Vaterland verhungern. Seine Jugendwerke, kleine Madonnen des germanischen Museums, weisen in die Zeit des alten Idealismus, in die Tage Lochners zurück. Sie sind schwärmerisch holdselig, minniglich weich. Dann wird er der extremste Führer der neuen naturalistischen Bewegung. Das Affenteuerliche, Raupengeheuerliche ist sein Ziel. Namentlich die Passionsscenen des Kaisheimer und Donaueschinger Altarwerks sind für diese Phase seines Stils bezeichnend. Das gefährlichste Spitzbubengesindel von der Landstraße läßt er Modell sitzen. Aus Zuchthäuslern, Hanswürsten und rappelköpfischen Spitalern setzt sich seine Schönheitsgalerie zusammen. Schließlich folgt die Klärung. In dem Bilde der Paulsbasilika der Augsburger Galerie ist aus dem Stürmer und Dränger, der nur das Scheußliche für schön, nur das Verrückte für wahr hielt, ein ernster Mann geworden, der in

ruhiger Sachlichkeit das Leben malt. Alle Figuren sind schlichte Porträts. Besonders berühmt ist die Gruppe, die den Meister selbst mit Ambrosius und Hans, seinen Söhnen, darstellt. Je älter er wird, desto reiner wird sein Geschmack. Eine einfache Schönheit hält ihren jubelnden Einzug. Mit einem klassischen Werk, dem Münchener Sebastiansaltar, beschließt er sein Schaffen. Und das Renaissanceornament, auch die mildleuchtende goldtönige Farbe verrät, was diese letzte Wandlung seines Stils bewirkte: Italien.

Erst durch die Bekanntschaft mit Italien erhielt das Suchen der nordischen Künstler ein festes Ziel. Erst durch die Berührung mit dem Süden wurden sie inne, daß Kunst mehr als handfeste Naturkopie bedeute. Hatten im 15. Jahrhundert die Niederländer, selbst die Deutschen befruchtend auf Italien gewirkt, so zahlt dieses jetzt mit Zinsen zurück, was es Johannes de Alemannia, Roger und Goes verdankte. Nach dem Süden pilgern die jungen Maler, um dort ihren Geschmack zu verfeinern. Hier erwerben sie die theoretischen Kenntnisse, die den Aelteren fehlten. Hier werden sie sich ihres Künstlertums bewußt.

Wohl verzichten sie nicht auf die Dinge, an denen zu Eycks Tagen die nordische Kunst sich freute. Nachdem die Graphiker des 15. Jahrhunderts, Schongauer und der Meister E. S. begonnen hatten, Scenen aus dem Alltagsleben darzustellen, werden jetzt solche Stoffe zum Gegenstand von Bildern gemacht. Nachdem van Eyck jede Blüte, jedes Blättchen gemalt, dann Goes und Memling mit ihren Landschaften gekommen, beginnt nun die Landschaftsmalerei sich als selbständiger Kunstzweig abzusondern. Dazu erobert sich die Kunst noch ein drittes Gebiet. Solange der Geist des Realismus herrschte, malte man nur, was man sah. Alles über die

Wirklichkeit Hinausgehende schien verdächtig. Aber als im Gefolge der kirchlichen Reaktion auf die realistische eine metaphysische Strömung folgte, trat sofort das Phantastische hervor. In Italien ersinnt Piero di Cosimo seine Fabelwesen und betrachtet das Sputum kranker Menschen, worin er seltsame Gestaltungen zu sehen glaubt. Leonardo schreibt seine Worte von den Wolken und verwitterten Mauern, in denen man wunderbare Wesen erblicken könne. Da diese Phantastik mehr im nordischen als im italienischen Charakter liegt, erfolgte hier der weitere Ausbau des Gebietes. Die Griffelkunst, die gelenkiger als der Pinsel dem Geist in märchenhafte Reviere folgt, wird von tonangebender Bedeutung. Nachdem Schongauer in seiner Versuchung des Antonius zuerst schüchtern das Gebiet betreten, nehmen die folgenden vom ganzen Reich des Uebersinnlichen Besitz.

Andererseits gehen mit diesen intimen und phantastischen Dingen ernste formale Bestrebungen Hand in Hand. Es beginnt im Norden die Forscherarbeit, die Italien ein Menschenalter vorher erledigte. Indem man aus den Werken der „großen Malerei“ alles Episodische ausscheidet, sich gleich den Italienern auf die Durchbildung lebensgroßer menschlicher Körper konzentriert, erreicht man eine stilvolle Einfachheit, wie sie dem 15. Jahrhundert noch fremd war. Das Studium des Nackten, bisher wenig betrieben, wird zum künstlerischen Problem erhoben. Statt harter Buntheit herrscht einheitliche Tonskala, statt des breiten Nebeneinanderschiebens festes kompositionelles Gefüge. Das knitterige Modekostüm macht einer einfachen, zeitlosen Gewandung Platz. Statt sich dem Zufall zu überlassen, schafft man nach festen, theoretisch ergründeten Normen.

12. Die Niederländer.

Quentin Massys, der „Schmied von Antwerpen", führte in den Niederlanden die Reform durch. Er sei nur Maler geworden, erzählt die Legende, weil seine Liebe ihn als Schmied nicht heiraten wollte. Das klingt sehr unwahrscheinlich. Aber wie in allen Legenden steckt auch in dieser eine gewisse Logik. Die Menschen, die an die spitzpinselige Mache der älteren Meister gewöhnt waren und nun diese mächtigen, breit heruntergemalten Bilder sahen, mußten notwendig nach einer Erklärung für diese Stilwandlung suchen und fanden sie darin, der Schöpfer der Werke sei ursprünglich Schmied gewesen, ein Mann mit derben Fäusten und großen Bewegungen, der etwas von der Faustfertigkeit seines früheren Handwerks in seinen neuen Beruf herüber nahm.

Noch heute, wenn man im Antwerpener Museum vor seiner „Grablegung" steht, fühlt man, daß mit diesem Bild eine neue Epoche der niederländischen Kunst beginnt. Format, Komposition, Farbe — alles ist neu. Während die Früheren in ungebrochenen Farben arbeiteten, ein volles Blau, Rot, Grün unvermittelt nebeneinander setzten, macht Quentin Massys diese buntschillernde Pracht mehr einer einheitlichen Tonskala dienstbar. Nicht in Miniaturformat, wie man es früher bevorzugte, sondern in fast natürlicher Größe sind die Gestalten gegeben. Nichts Episodisches lenkt den Blick von der Hauptsache ab, sondern das Problem, das Leonardo in seinem Abendmahl gestellt — eine große Scene als einheitlich geschlossenes Drama vorzuführen — ist auch für den Niederländer maßgebend geworden. Und mit diesen psychologischen Bemühungen gehen die nämlichen formalen Bestrebungen wie bei Leonardo Hand in Hand. So verschieden-

artig die Bewegungen der Figuren sind, ordnen sie sich doch streng dem kompositionellen Gefüge ein.

Auch seine anderen Werke — die heilige Sippe in Brüssel, eine Madonna in Berlin und die Pietà in München — fallen durch das große Format, die runderen Bewegungen und die breitere Zeichnung aus dem Rahmen der älteren Kunst heraus: das Lindeglied gleichsam zwischen Jan van Eyck und Rubens. Halbfigurenbilder kommen besonders häufig vor und ergaben sich mit logischer Konsequenz aus der Richtung des Meisters. Da er vom lebensgroßen Maßstab nicht abgehen wollte, ganze Figuren aber eine Riesenleinwand erforderten, hat er in allen Fällen, wo er auf kleineres Format angewiesen war, es vorgezogen, sich auf Halbfiguren zu beschränken, statt überhaupt den Maßstab zu verringern.

Seine Sittenbilder gehören gleichfalls in diese Reihe. Was Petrus Christus in seinem Eligius angebahnt, vollendete Quentin Massys. Als er 1518 den „Goldschmied und seine Frau“ malte, that er im Grunde nichts, als daß er den Heiligenschein wegließ, den Cristus seinem Eligius gegeben — scheinbar ein sehr geringes Verdienst und doch ein entscheidender Schritt. Denn erst damit war das Sittenbild als selbständige Gattung der Malerei anerkannt. Freilich selbst Quentin wie seine Nachfolger Jan Massys und Marinus von Roymerswaele wagten noch nicht, auf alle kirchliche Beigaben zu verzichten. Nachdem die Malerei ein Jahrtausend lang streng religiös gewesen, konnte sich nicht mit einem Schlag eine solche Verschiebung des Repertoires vollziehen. Der Künstler mußte, wenn auch zum Schein nur, einen gewissen Zusammenhang mit der Bibel wahren. Noch auf dem Bilde des Quentin Massys hat die Frau des Goldwägers, obwohl ihre Blicke am Golde hängen, ein zierliches,

mit Miniaturen geschmücktes Gebetbuch in der Hand. Die folgenden vertauschten dann das Gebetbuch mit dem Rechnungsbuch. Aus dem Goldwägerehepaar wurden Sachwalter, Kaufleute, Geizhälse, Wucherer. Aber auch da ist noch ein biblischer Inhalt angenommen. Wenigstens sind dem Wiener Bilde die Worte aus dem Gleichnis vom Herrn und dem ungerechten Haushalter beigesetzt. Und namentlich: die Bilder sind nicht selbständig, sondern bilden das Gegenstück zu den ebenso häufigen Darstellungen des Hieronymus. Der Freude am Irdischen, die in den Geldwechslerbildern geschildert ist, wird in den Hieronymusbildern die Moral: alles ist eitel gegenübergestellt. Neben den Werken, die den Menschen inmitten seines Reichtums darstellen, stehen andere, die ihn an die Vergänglichkeit des Irdischen mahnen. Erst allmählich traten die Hieronymusbilder zurück und der biblische Grundgedanke der Kaufmannsbilder ward vergessen. Pfandleiher und Advokaten, von Zetteln und Akten umgeben, sitzen in ihrem Bureau und heimsen von ihren Klienten Geld und Naturalien ein. Breit ausgemalte Sittenbilder treten an die Stelle der ursprünglichen Allegorien. Auch der Ausdruck der Köpfe ändert sich. Anfangs war er gewöhnlich bis ins Leidenschaftliche verzerrt, weil eine Kunst, die sich vorzugsweise mit den pathetischen Scenen der Passion beschäftigte, unbewußt dieses Pathos in ganz einfache Stoffe aus dem Alltagsleben hineintrug. Nun macht dieses forcierte Grimassieren einer ruhigen Geschäftsmiene Platz.

Die „Schachpartie" des Lukas van Leyden ist für das pathetische Element der älteren Sittenbilder besonders bezeichnend. Die Leute gebaren sich, als seien sie nicht um einen Spieltisch, sondern um das Kreuz des Heilandes versammelt. Selbst die gestikulierenden Hände fallen auf und

weisen auf einen entfernten Zusammenhang mit Leonardo. Lukas stellte sich ein ähnliches Problem wie Dürer, als er seinen Christus mit den Schriftgelehrten, und Tizian, als er seinen Zinsgroschen malte. Uebrigens ist es schwer, die Ziele dieses geistvollen, jung gestorbenen Holländers zu erkennen. Eine Reise nach Italien scheint das bestimmende Ereignis seines Lebens gewesen zu sein. Und so wenig Bilder von ihm erhalten sind, so reiche Anregungen gab er durch seine Stiche. Die durchgearbeiteten, von Gedanken durchwühlten Köpfe, die man beim Severinmeister sieht, sind schon in den Stichen des Lukas van Leyden enthalten, und durch seine sittenbildlichen Blätter — Zahnärzte, Chirurgen, Vagabunden — ebnete er späteren Genremalern, wie Ostade und Brouwer, den Boden.

Als Phantast machte ein anderer Holländer, Hieronymus Bosch, sich einen Namen. All jene fratzenhaften Gebilde, wie sie in der Zierkunst des Mittelalters, namentlich in den Steinornamenten der gotischen Dome und den Schnitzereien der Chorstühle üblich waren, wurden von ihm in die Tafelmalerei übertragen. Besonders liebt er es, wie später Teniers, Fische mit Fledermausflügeln zu versehen oder durch die Zusammensetzung von Tieren und Gefäßen monströse Mischbildungen zu schaffen. Erwartet man Phantastik in unserem Sinn, Dämonisches und Spukhaftes, ist man also bitter getäuscht. Die Bilder wirken nicht phantastisch, sondern nur burlesk, oder besser noch, sie wirken didaktisch. Schon die Form des Flügelaltars, die er ihnen giebt, ist bezeichnend. Die sieben Todsünden, das Narrenschiff, die Lust der Welt, die Versuchung des Antonius — es ist immer eine Predigt, die mit dem Sündenfall beginnt und mit der Hölle endet. Zur selben Zeit, als Luther mit dem Tintenfaß nach dem

Teufel wirft, läßt Bosch die alten Teufelsvorstellungen des Mittelalters ausklingen. In einer Zeit, als Schlemmerei und wilde Sinnlichkeit auf die Fleischabtötung von früher gefolgt war, schwingt er, wie später Hogarth, den derben Knüttel der Moral, übt die Kunst „in Farben aufzuhängen“, malt die nämlichen Kapuzinerpredigten, wie sie Sebastian Brant, Geiler von Kaisersperg und Thomas Murner ihren Hörern hielten.

Sonst hat auch er wie Quentin Massys gern biblische Scenen in Halbfigurenbildern gemalt, in denen er als scharfer, boshafter Physiognomiker erscheint. Seine Kupferstiche — die Gefräßigkeit, die Geldgier, die Trunksucht — sind weitere Beispiele dafür, wie unter allegorischem Mantel das Sittenbild sich herauswagt. Namentlich Themen, wie der Tanz der Krüppel, die chirurgische Operation und der Quacksalber, wurden bald auch in der Malerei beliebt.

Für die Anfänge der Landschaftsmalerei sind Hendrik Bles und Joachim Patinir wichtig. Beide verbrachten ihre Jugend an den malerischen Ufern der Maas, wo bewaldete Berge mit grünen Wiesen und welligen Thälern wechseln. Hier empfingen sie für ihre Kunst die entscheidenden Eindrücke. Zwar den großen Schritt, ausschließlich Landschafter zu sein, konnten sie noch nicht thun. Wie in den älteren Sittenbildern mußte in den Landschaften das religiöse Element noch gewahrt bleiben und durch seine Anwesenheit die Neuerung entschuldigen. Aber man fühlt doch, daß, während sie Biblisches malten, das Herz der Maler wo anders war. Selbst für die Wahl der Stoffe ist der landschaftliche Gesichtspunkt maßgebend. Der heilige Hubertus, der vor dem wunderbaren Hirsch ins Knie sinkt, die Vision des Johannes auf Patmos, die Flucht nach Aegypten, die

Anbetung der Könige sind fast die einzigen Themen und ihrerseits nur Vorwand, eine reiche Waldlandschaft zu schildern.

Namentlich Henry met de Bles ist ein interessanter Maler, oft manieriert in seinen spindeldürren, langaufgeschossenen Figuren, doch gerade wegen dieses Manierismus von sehr apartem Reiz. Ein Antwerpener Bild ist besonders merkwürdig, weil er darauf in ganz moderner Weise schon eine Natur darstellt, die im Dienste des Menschen arbeitet. Man sieht im Vordergrund eine belebte Straße mit Walzwerken, Hochöfen und einer Schmiede, wo Arbeiter hämmern, dahinter Felsen mit einer Burg und in der Ferne die von Schiffen belebte See. Ein Mann führt ein Pferd, auf dem eine Frau mit einem Kinde sitzt. Diese nebensächliche Gruppe deutet allein den Gegenstand des Bildes, die Flucht nach Aegypten, an.

Patinir, den Dürer schon „den guten Landschaftsmaler" nennt, arbeitete im nämlichen Sinn, nur daß er mehr Details zusammenhäuft. Teils war dieses Zusammentragen von Einzelheiten eine Folge jugendlicher Begeisterung. Da das Metier des Landschafters noch nicht anerkannt war, hielt man für nötig, durch Uebertreibung der Formen, durch Zusammenschieben und Anhäufen die Natur interessanter zu machen, als sie wirklich ist, glaubte ihr desto mehr Freunde werben zu können, wenn man sie in reichem sonntäglichem Aufputz zeigte. Anderenteils äußert sich darin noch derselbe realistische Zug, jenes Streben nach Richtigkeit, von dem schon Bouts ausging. Da es sich um biblische Scenen handelte, suchte man dafür die passende Landschaft zu erfinden, die gerade deshalb, weil sie den Charakter eines fernen Landes wiedergeben sollte, nicht der heimatlichen Wirklichkeit entsprechen durfte. Und da noch keiner der Maler in das heilige Land gekommen war — das gelang erst einige Jahre später Jan

Scorel —, so behalfen sie sich damit, ihre heimatliche Natur phantastisch zuzustutzen, aus gegebenen flandrischen Naturmotiven Phantasielandschaften zusammenzusetzen. Die üppigen Baumkronen, weiten Flußthalperspektiven, Dünen und Meereshorizonte der Heimat wurden vergrößert, vermehrt, mit schroffen Felszacken und wilden Alpenhöhen verbunden, weil man glaubte, den Bildern dadurch ein biblisch-orientalisches Gepräge zu geben.

13. Die Kölner.

Von den Niederlanden kommt man in wenigen Stunden nach Köln. Demnach ist auch in der Kunst der Uebergang von der einen Schule zur anderen fast unmerklich. Von manchen Künstlern, die in Köln arbeiteten, läßt sich überhaupt nicht sagen, ob sie geborene Kölner oder Niederländer waren. Und der Weg, den die Kunst von 1480 bis 1510 zurücklegt, ist der gleiche, den die niederländische Malerei ging. Er führt von Roger über Memling hinaus zu Quentin Massys und Lukas van Leyden. Dieser endete bei den Italienern. Also laufen auch die Kölner schließlich im italienischen Hafen ein.

Der Einfluß Rogers van der Weyden hatte den Malern den ersten Anstoß gegeben, die Bahnen Stephan Lochners zu verlassen. Bei seiner Rückkehr aus Italien hatte Roger wahrscheinlich in Köln geweilt. Und obwohl der Dreikönigsaltar der Kolumbakirche nicht von ihm, sondern von Memling herrührt, haben sicher auch Beziehungen zwischen Roger und der rheinischen Hauptstadt bestanden.

Der Meister der Lyversbergischen Passion ist ohne den Brüsseler Dramatiker nicht denkbar. In handgreiflicher Derbheit erzählt er seine Geschichten. Marterscenen, wenn rauhe Kriegsknechte sich in brutaler Peiniger-

wollust um den Heiland scharen, sind ihm die liebsten Themen. Ebenso bemüht sich der Meister des Georg- und Hippolytaltars, es dem Roger in wilder Leidenschaft gleichzuthun. Hager eckige Figuren mit scharfen, fast karikierten Zügen schieben und drängen sich inmitten heller, in Rogers Art ausgeführter Landschaften.

Doch lange hielt der Einfluß Rogers nicht vor. Das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts war eine weicher, lyrischer gestimmte Zeit — die Zeit, als in Italien Perugino und Bellini ihre melancholisch sinnenden Madonnen schufen, Carlo Crivelli auf den Goldglanz und die hieratische Feierlichkeit der Byzantiner zurückgriff, in den Niederlanden der Deutsche Memling die mystische Empfindungsschwelgerei des Trecento erneuerte. Diesem Zuge des Zeitalters folgen auch die Kölner. Wie in Oberdeutschland Schongauer aus einem handfesten Imitator Rogers ein empfindsamer Lyriker ward, lenken auch die Kölner, statt auf dem Wege des Realismus weiterzugehen, wieder mehr in Lochnersche Bahnen ein. Eine feierliche, kirchliche Andachtstimmung, ein zarter milder Hauch tritt an die Stelle derber Pathetik.

Beim Meister des Marienlebens kann man deutlich die Wandlung verfolgen. Nur in seinem Crucifixus versucht er pathetisch wie Roger zu sein. Dann wird Memling sein Führer. Wie er in seiner Anbetung der Könige eine freie Kopie des Dreikönigsaltars giebt, kommt in seinem Tempelgang der Maria eine Frau vor, die direkt aus dem Dreikönigsaltar stammt. Schließlich wendet er sich zu Lochner zurück. Sein Leben der Maria, wonach man ihn nennt, ist eine liebliche Idylle von delikatem, ganz archaischem Charakter. Die zarten Mädchengestalten in ihrer schlanken empfindsamen Anmut, die zeitlose, einfach schmiegsame Tracht und der

feierliche Goldgrund, der die Figuren umfließt — alles zeigt die Rückkehr zu den Idealen Stephan Lochners, die in ihrer träumerischen Holdseligkeit dem mystisch fromm gewordenen Zeitgeist wieder besonders entsprachen. Auch die anderen Themen, die er behandelt hat, sind für diese Sinnesrichtung bezeichnend: teils jene Madonnen im Rosenhag, wie sie schon Meister Wilhelm malte, backfischhaft schüchtern, feinfühlig und zart, teils Beklagungen um den Leichnam Christi, auch sie von einer stillen verhaltenen Trauer, von jener milden Schweigsamkeit, die fürchtet, durch ein lautes Wort, durch eine heftige Gebärde die Heiligkeit der Stunde zu stören.

Der Meister der Glorifikation Mariä ist ein mehr prosaischer verständiger Herr und kann deshalb dieser neuen romantisch-kirchlichen Strömung nicht so unbedingt folgen. Er giebt die Typen Stephan Lochners, aber ohne dessen Empfindung und Liebreiz, malt visionäre Themen, doch mit bäuerischer Schwere. Der Himmel strahlt in goldenem Glanz, aber über Landschaften, die in trockener Sachlichkeit Scenerien des Rheinthals, ganze Städteprospekte kopieren.

Desto zarter, fast wie ein kölnischer Perugino, wirkt der Meister der heiligen Sippe. Milde Lieblichkeit, sentimentale Weichheit ist seine durchgehende Note. Selbst wenn er zuweilen bewegte Stoffe, wie die Kreuzigung oder das Martyrium des Sebastian schildert, tritt er nicht aus dem Kreise sanfter elegischer Empfindungen heraus. Hat er Bilder Peruginos gesehen? Es wäre nicht ausgeschlossen, da er 1509 noch lebte. Jedenfalls ist merkwürdig, wie ähnlich die elegische Zeitstimmung im Norden wie im Süden sich äußert. Wie Perugino ist der Meister der heiligen Sippe nicht fähig, männliche Kraft zu malen. Gleich dem Umbrer vermeidet er alles Herbe und jede dramatische Aktion. Alles

wird unter seinen Händen ein „Lächeln unter Thränen". Stiller Friede, weiche Müdigkeit ist über die Natur gebreitet. Und die Palmenhaine, die er zuweilen malt, hat er sicher nicht im Norden gesehen.

Daß der Meister des Todes der Maria in Italien war, steht fest. Ein geborener Niederländer, dann in Köln thätig, schlug er später in Genua sein Standquartier auf. Dem entspricht seine Entwicklung: Von Memling ausgehend, ähnelt er später Mabuse. Frauen mit zarten, blassen Gesichtern, Männer mit milden weichen Zügen leben auf seinen älteren Bildern inmitten friedlicher Landschaften, über die sich ein gleichmäßiges warmes Frühlingslicht breitet. Durch Felsenthore schaut man wie bei Patinir auf saftig grüne Abhänge, über die Höhen auf enge Thäler und alte Ruinen herab. Wie über den Interieurs des Malers niederländische Gemütlichkeit, Ruhe und Häuslichkeit liegt, so erscheint er ganz memlingisch in seinem vornehmen Geschmack für Kostüme, die fast etwas Kokettes haben und doch von aller Ueberladung, aller kleinlichen Zierlust sich fernhalten. Später in Italien läutert er noch seinen Geschmack. Die Größe italienischen Stils eint sich mit germanischem Empfinden.

Die beiden Folgenden, zeitlich dem Meister des Marientodes vorausgehend, sind die interessantesten der ganzen Gruppe. Auch für sie kann man in den Niederlanden die Parallele finden. Sie hätten ihre wuchtig monumentalen Gestalten kaum gemalt, wäre nicht Quentin Massys vorausgegangen. Beim Severinmeister ist obendrein der Einfluß des Lukas van Leyden sichtlich. Trotzdem stehen sie als seltsame Querköpfe, als einsame Geister da, ein Genuß für den,

der nicht dem Regelrechten, sondern dem Absonderlichen nachgeht.

Was ist dieser Severinmeister für ein rücksichtsloses kühnes Talent! Von der milden Lieblichkeit, die sonst bei den kölnischen Meistern herrscht, ist bei ihm nichts zu spüren. Die Figuren stehen bunt und steif wie Kartenkönige da. Doch mit der Eckigkeit der Primitiven verbindet er eine ganz moderne psychologische Schärfe, eine Intensität des Ausdrucks, wie sie kein anderer damals hatte. Schon seine Frauen sind anders. Statt beim Backfischhaften oder Hausbackenen stehen zu bleiben, stellt er das Weib dar, wie es geworden ist im Leben und durch das Leben, mit allen Unschönheiten in den abfallenden Formen, mit leidenden oder kampfgestählten Zügen. Und seine Männer erst, was sind es für knorrige Gestalten, diese Greise mit dem verwitterten Gesicht, diese Apostel mit den modernen Gelehrtenköpfen! Bei keinem anderen Künstler jener Zeit giebt es so durchgearbeitete Physiognomien, in denen so hämmernde Gedanken brüten. Den Schädel bildet er auffallend hoch, die Stirn wölbt sich kühn, wie man es bei Schachspielern findet. Die Augen sind eingesunken. Dunkle ringförmige Schatten begrenzen sie, wie bei Leuten, die die Nacht hindurch geistig gearbeitet haben. Blaß sind die Lippen, wie in nervöser Abspannung tief heruntergezogen. Schlicht herabhängende Kinnbärte verlängern manchmal noch das knochige Gesicht, das in seiner Magerkeit etwas Ueberanstrengtes, Müdes annimmt. Mit diesen ernsten durchgeistigten Köpfen kontrastieren dann seltsam all die Damastmäntel und Brokatgewänder, die glitzernden Kronen, funkelnden Scepter und Schwerter. Selbst die Behandlung des Haares ist eigentümlich. Es sieht gar nicht natürlich aus, sondern sitzt wie eine Perücke auf dem Kopf. Haare, steif wie Pferde-

haare, umfließen die Stirn. Beides im Verein — die grüblerisch tiefsinnigen Köpfe und der kostümliche Mummenschanz — erweckt die Meinung, als ob man einen vorsündflutlichen Karneval sehe, lebende Bilder, von modernen Menschen zu biblischen Scenen gestellt. Der sieht aus, wie ein phantastischer König des Meeres, der wie Shakespeare's König Lear. Da wird man an norwegische Märchen, dort an Klinger und Eduard von Gebhardt gemahnt. Mit dieser Phantastik der Kostüme verbindet sich zuweilen eine seltsam visionäre koloristische Stimmung. Gegenüber der harten Buntheit seiner Zeitgenossen herrscht beim Severinmeister oft ein seltsames Leuchten und Glitzern, Sprühen und Funkeln, Flimmern und Flackern, das merkwürdig zu dem märchenhaften Wesen der Darstellungen paßt. Und am Schlusse seines Lebens hat er sich noch zu statuarischer Monumentalität erhoben, die fast an Signorelli gemahnt. Nackte Putten tummeln sich an den Pfeilern. Einheitlich licht und kühl wird die Farbe. In großartigem Schwung fließt die Gewandung, von feierlicher Ruhe ist die Linie. Ein großer Psycholog, ein großer Lichtmaler und einer der Begründer des monumentalen Stils — das ist der Ehrenplatz, den er in der Geschichte der deutschen Kunst behauptet.

Der Bartholomäusmeister bildet den logischen Abschluß dieses kölnischen Schaffens. Köln hatte nunmehr eine vielhundertjährige Kultur hinter sich. Alle Stadien von schwärmerischem Mysticismus bis zu lachender Weltfreude und ernster Feierlichkeit waren durchlaufen. Der Bartholomäusmeister bezeichnet den Moment, wo die Frömmigkeit in hysterisches Frömmeln umschlug, wo auf die Farbenlust eine müde koloristische Enthaltsamkeit folgte, wo man aus Gourmandise zum mittelalterlichen Steinstil zurückkehrte, um

durch Archaisieren neue pikante Reize zu erzielen. Die Bildhauer der hadrianischen Kaiserzeit, die in die strengen Formen der Primitiven alle Empfindungen ihrer eigenen raffinierten Epoche legten; Carlo Crivelli auch, der venetianische Verfallzeitler, der noch am Schlusse des Quattrocento den Byzantinismus aus dem Grabe beschwor, bieten die entsprechende Parallele — alles Söhne alter sterbender Kulturen, die für gewöhnliche Kost sich den Magen verdorben und nur die starke Würze ungewohnter Seltsamkeiten noch schmackhaft finden.

Es ist kaum möglich, all die Elemente aufzuzählen, aus denen sich die paradoxe, abgeschmackte und doch fascinierende Wirkung der Bilder des Bartholomäusmeisters ergiebt. In starrer statuarischer Ruhe, wie lebendig gewordene Sandsteinfiguren stehen die Heiligen da. In die prunkvollsten Gewänder sind ihre kalten Glieder gehüllt. Perlendiademe sind in das rötlich blonde, breit herabfallende Haar der Frauen geflochten. Drachen, seltsam blickend wie verzauberte Menschen, begleiten sie. In der Luft fliegen Putten in italienischem Stil. Reiche Brokatteppiche hängen hinter den Figuren, und darüber blickt man auf licht graugrüne Ebenen, auf blauschimmernde Berge hinaus. Mit diesem modernen Naturgefühl kontrastiert die barock verwilderte Ornamentik, die gotische, wie von einem Goldschmied ciselierte goldene Architektur. Und mit diesem preziös glitzernden Beiwerk die neurasthenisch kühle Farbe des übrigen: diese fahl gelbliche Karnation, die den Gestalten etwas Leichenhaftes, halb Verwestes giebt, die blassen Töne dieser bleich grünen, bleich rosigen, bleich grauen Kleider. Doch am meisten bestrickt die affektiert verfeinerte Empfindung, die gesuchte Grazie der Bewegung. Man denkt an das Aelteste und an das Modernste, an jene Sandsteinfiguren, die an den Pfeilern

gotischer Kathedralen hieratisch ernst sich erheben, wie an die Sphinx Fernand Khnopffs, die pervers grinst, als ein steinerner Erzengel ihre Stirn umkrallt. Aber auch die Mona Lisa Leonardos kommt in Erinnerung und jenes bleiche Weib der Liechtensteingalerie mit den kalten chinesisch geschlitzten Augen. In beiden Fällen war es das Sphinx-artige, rätselvoll Unheimliche, das Leonardo reizte. Das Fehlen der Augenbrauen steigert noch die dämonische Wirkung. Etwas Aehnliches scheint dem Bartholomäusmeister vorgeschwebt zu haben, als er seine Frauenköpfe schuf, die mit ihrer breiten Stirn, den dünnen Augenbrauen und den grausamen Kinnbacken wie Karikaturen des Heiligen wirken. Begehrlich, wie zum Küssen gespitzt, ist der kleine Mund mit dem neckischen Grübchen. Affektiert biegen und strecken sie die spitzen knöchernen Finger. Verschämt verziehen sie die dünnen blutlosen Lippen, als ob sie über eine unanständige Bemerkung lachten, die der gegenüberstehende Heilige ihnen zuflüstert. Köln war zur selben Zeit die Heimat der Dunkelmänner, eine Stadt von Muckern und Schleichern, die am Tag vor Heiligenbildern knieten, um in geheimen Orgien nachts die schwarze Messe zu feiern. Dem entspricht das infernale, satanische Element dieser Werke.

Neben Köln scheint Mainz um die Wende des Jahrhunderts ein Hauptort künstlerischen Schaffens gewesen zu sein. Auch hier lebte ein Künstler, der uns Modernen viel zu sagen hat, ein Künstler von ebenso ritterlicher Grazie, wie eigentümlicher Romantik: der geniale Unbekannte, den man als Meister des Amsterdamer Kabinetts bezeichnet. Als Kupferstecher war er schon lange bekannt. Er hat etwas von Rops, wenn er das Weib als Beherrscherin des Weltalls schildert, wie sie den größten Philosophen zum

Tiere macht, den frömmsten König vor Götzenbildern in den Staub wirft. Es sind Ansätze zu Schwind und Boecklin, wenn er wilde Männer und nackte Jungfrauen auf Einhorn und Hirschkuh über die Heide sausen läßt. Es liegt eine nordische Balladenstimmung in dem ernsten düsteren Blatt, auf dem ein Jüngling, festlich begränzt, Weinlaub im lockigen Haar, über die blühende Au dahinwandelt, während der Tod, nicht das bekannte Gerippe, sondern ein Greis mit welkem Leib und müden mitleidvollen Zügen ihm plötzlich den Weg vertritt und ins Auge blickt — lang und tief. Doch derselbe Grübler hat mit frischem Blick auch das Leben betrachtet. Raufende Bauern, zerlumpte Landstreicher, halbverhungerte Dorfmusikanten zeichnet er mit Rembrandtscher Schärfe hin. Noch mehr hat die vornehme Welt mit ihrer Eleganz und ihrem chevaleresken Schwung in ihm ihren ritterlichen Poeten. Turniere sieht man, Hirschjagden und Falkenbeizen. Schmetternde Trompetenklänge ertönen, die Pferde wiehern, die Hunde bellen, aufgescheucht hetzt das graziöse Wild dahin. Neben dem Weidwerk das süße Minnespiel. Was sind das für zarte, unsagbar anmutige Blättchen, auf denen der junge Stutzer sittig plaudernd neben seinem Lieb sitzt, während es ringsum sprießt und duftet von Rosen und Nelken und Blumen aller Art.

Ist es Zufall oder liegt eine Verbindung vor? Man kann auch den Meister des Amsterdamer Kabinetts nicht betrachten, ohne an Leonardo zu denken. Hat er von Konstanz, wo er eine Zeit lang sich aufhielt, die Wanderung nach Oberitalien gemacht? Hat er sonst — er lebte noch 1505 — Kunde bekommen von dem rätselhaften Genius, der damals dem Süden eine neue Schönheit offenbarte? Jedenfalls nähert ihn seine Anmut, sein feines Schönheitsgefühl dem

Italiener ebensosehr, wie sie selten ist innerhalb der deutschen Kunst jener Jahre. Diese schlanken Jünglinge mit dem elastischen und doch weich wollüstigen Körper, die schüchterne Zartheit seiner Jungfrauen, die üppigen Locken, die in weichen Ringeln das Antlitz umrahmen, die träumerischen, in weicher Sinnlichkeit glänzenden Augen, der Ausdruck holder Süßigkeit, der die Gesichter verklärt — nur in den Zeichnungen Leonardos findet sich ähnliches. Auch in den Bildern, die neuerdings von ihm bekannt wurden, erkennt man ihn an der koketten Tracht, den anmutigen Typen, der Vorliebe für Kränze und Blumen. Namentlich das Gothaer Porträt eines Liebespaares ist wohl das schönste aller altdeutschen Bildnisse. Dieser feine modische Jüngling mit dem langen blondlockigen Haar, auf dem ein Kranz wilder Rosen ruht, dieses verschämte Mädchen mit der Rose in der Hand, das so traumverloren dem schmachtenden Flüstern des Geliebten lauscht — das ist bis in die Bewegung der Finger graziös in modernem Sinne. Ein Strahl der Frauenseligkeit Walters von der Vogelweide, doch ein Strahl auch von der Sonne des Südens ist auf das entzückende Werk gefallen.

14. Dürer.

In Süddeutschland blieb Nürnberg der Mittelpunkt des Schaffens, und wie vor hundert Jahren Wackenroder und Tieck werden auch wir noch seltsam ergriffen, wenn wir die alte Pegnitzstadt betreten. Die alten Kirchen, die holperigen Gassen, die ernsten Patrizierhäuser bevölkern sich noch immer in der Phantasie mit malerischen Gestalten in Barett und Schaube aus jener großen Zeit, da Nürnberg „die lebendig wimmelnde Schule der vaterländischen Kunst war“, da ein „überfließender Kunstgeist“ in seinen Mauern waltete, da

Meister Hans Sachs und Adam Kraft und Peter Vischer und **Albrecht Dürer** und Willibald Pirkheimer lebten.

Freilich liegt in dieser Begeisterung noch jetzt viel Romantik. Wie kleinlich und spießbürgerlich erscheint Deutschland gegenüber dem großen Schwung, der durch die Republiken Italiens ging. Maximilian, der letzte Ritter, giebt wohl allerhand Aufträge, aber bei der Finanzklemme, die bei ihm chronisch war, kann er die Künstler nicht zahlen. Der Kardinal Albrecht von Mainz denkt im Stil der italienischen Mäcene, aber die Wirren der Reformation hindern ihn in seinen Plänen. Und was die Fugger, die Imhoff, die Holzschuher entstehen lassen, wie gering und ärmlich erscheint es, wenn man an die Medici, die Tornabuoni und Pazzi denkt. Die deutsche Kunst wäre nach wie vor zünftiges Handwerk geblieben, hätte sich begnügen müssen, durch Altarbilder Religionsunterricht zu erteilen, wenn nicht die Künstler selbst nach Mitteln gesucht hätten, sich auf den Fittigen des Genius über Zeit und Welt zu erheben.

Dürer namentlich hat das, was er wurde, nicht seinem Vaterlande, nur sich selbst zu danken. Nur in den Werken, die keine Aufträge waren, ist er frei und groß. Nicht in seinen Bildern, sondern in seinen Holzschnitten und Kupferstichen, in denen er als Dichter außerhalb des Publikums steht, liegt seine eigentliche Klassicität. Indem er den specifischen Wert der Griffelkunst erkannte, sie technisch fähig machte, vom ganzen Reich der Phantastik Besitz zu nehmen, löste er dem Zeitalter, löste er sich selbst die Zunge. Hier ist er „inwendig voller Figur", hier enthüllt er den „versammelten heimlichen Schatz seines Herzens". Was Cornelius und Ludwig Richter, was Schwind und Boecklin in unseren Tagen schufen — die Keime zu allem liegen in den Werken

Dürers, des tiefsinnigsten und gewaltigsten Malerpoeten, den die Geschichte der Kunst verzeichnet.

Schon daß er seine Laufbahn mit der Apokalypse begann, mit dem Aufgreifen wirr phantastischer, künstlerisch kaum zu gestaltender Ideen, ist bezeichnend für die Richtung seines Geistes. Das Widernatürlichste schließt sich unter seinen Händen zu organischen Gebilden zusammen. Wie ein unheimlicher Traum, wie eine gespenstische Farce zieht die gnostische Vision am Blick vorüber. Und noch während er an der Apokalypse arbeitet, gewinnt das Marienleben in seinem Geist Gestalt. Der dämonische Künstler der Offenbarungswelt verwandelt sich in einen kindlich feinfühligen, gemütvollen Märchendichter, der in freundlichen Idyllen, zusammengewebt aus deutschem Landleben, deutschen Häusern und deutschem Hausrat, das Leben der Gottesmutter schlicht wie ein Frauenleben aus dem alten Nürnberg erzählt. Als Dichter der Messiade ist er besonders berühmt. Noch bevor Luther an die Bibelübersetzung dachte, verdeutschte Dürer seinem Volke das Evangelium, machte die romanisch-asiatische Gestaltenwelt des Christentums den Deutschen heimisch und vertraut.

Und während er in der volkstümlichen Technik des Holzschnittes schlichte, dem Volke naheliegende biblische Themen behandelt, ist er in den Kupferstichen Aristokrat und Humanist. Man denkt an Schwind, wenn er von der heiligen Genovefa, dem heiligen Hubertus und all jenen verwitterten Einsiedlern erzählt, die inmitten der deutschen Waldnatur neben Rehen und Eichhörnchen dahinleben. Man denkt an Boecklin, wenn er den Raub der Amymone oder die Entführung auf dem Einhorn zeichnet, jene antiken, vom Zauberhauch des Märchens umwitterten Blätter, in denen der klare Geist des Hellenen-

tums sich so seltsam mit nordischer Hamletstimmung eint. Die Nemesis, der Ritter mit dem Tod und Teufel, der Hieronymus und die Melancholie sind die weltbekannten Beispiele für Dürers tiefsinnige, faustisch ringende Kunst. Wie tiefe Falten das Antlitz dieses brütenden Weibes durchfurchen, ist Dürers Kunst eine tiefernste, führt ein in das Ringen eines mächtigen Geistes, in eine rätselvoll unergründliche Welt, in der die hämmernden Gedanken eines Genius arbeiten.

Man meint, er sei nur Grübler, eine verschlossene, unnahbare Faustnatur gewesen. Da liest man seine Briefe, die derselbe derbe hanebügene Humor wie Luthers Tischreden durchweht. Man sieht die Randzeichnungen, mit denen er das Gebetbuch Maximilians zierte, und bemerkt, daß dieser ernste Mann auch schalkhaft lachen konnte, daß dieser Philosoph ein feuchtfröhlicher sinnlicher Mensch war. Das ist das Merkwürdige an Dürers Natur. Man ist gewohnt, ihn als Dichter zu feiern. Doch dieser Poet, der scheinbar ganz in seiner Ideenwelt aufging, war zugleich ein Beobachter, dessen Auge weit der Welt sich öffnete. Nur das Münchner Selbstporträt zeigt den Denker, den Visionär und Grübler, der mit seiner Kunst vier Jahrhunderten tiefsinnige Rätsel aufgab. In den anderen, die er vorher malte, ist er der kecke sinnenfreudige Mensch, der, wie Rembrandt, an einem hübschen Wamms, einem koketten Barett, einer vornehmen Schaube seine kindliche Freude hat. Und dieses mixtum compositum der verschiedensten Eigenschaften ist er als Künstler. Derselbe Mann, der so grüblerisch und abstrakt sein konnte, hat auch für alles, was die Welt angeht, Sinn, lebt nicht nur im au-delà, sondern schafft auch Werke, durch die er der Vorläufer der intimen Kunst des nächsten Jahrhunderts wird. Seine schlichten Zeichnungen aus dem Volksleben sichern ihm neben

Quentin Massys die erste Stelle unter den Bahnbrechern des Sittenbildes. Seine Tierstudien fanden erst 120 Jahre später in Rembrandts „geschlachtetem Ochsen“ auf dem Gebiete der Malerei ihr Gegenstück. Seine Pflanzen- und Blumenstudien sind Blätter von jenem unbefangenen Realismus, der alle zeitlichen Grenzen überspringt. Stiefmütterchen und Akelei, Rispengras und Ackerwinde, Wegerich, Märzveilchen und Löwenzahn zeichnet er mit so verblüffender Grazie, daß diese Aquarelle wie dem 16. Jahrhundert auch der Gegenwart, so gut wie Dürer auch einem Japaner gehören könnten. Ebenso schweigt bei seinen landschaftlichen Zeichnungen jede chronologische Schätzung. Sie könnten dem Kreise der Modernsten, dem Kreise der Impressionisten entstammen. Wenn in irgend etwas, ist er als Landschafter seiner Zeit vorausgeeilt, das abschließend, was der Meister des Amsterdamer Kabinetts erstrebte, und das vorbereitend, was Elsheimer, was erst die Gegenwart wieder erreichte.

Doch Dürer beschränkte sich nicht darauf, die Natur mit offenem Auge zu betrachten. Er wollte auch das Gesetzmäßige ihres Wesens ergründen. Neben dem Dichter steht nicht nur der Realist, neben dem Realisten steht weiter der Forscher, der Mann der Gelehrsamkeit und der Theoreme. Bisher waren die Künstler des Nordens rein empirisch vorgegangen. Sie überließen sich ihrem Auge und waren korrekt, wenn ihr Auge richtig sah; fehlerhaft, wenn ihr Auge sie täuschte. Dürer als erster — im Sinne der Italiener — schritt von der Empirie zur Erkenntnis fort. Durch die gelehrten Werke, die er am Abend seines Lebens verfaßte, schuf er der deutschen Kunst die wissenschaftliche Basis, die der italienischen Alberti und Leonardo gegeben hatten.

Wie für Leonardo war also für Dürer die Malerei nur

eine Ausdrucksform, deren er sich zeitweilig bediente, wenn gerade keine anderen Gedanken seinen Geist erfüllten. Und auch, die Palette in der Hand, bleibt er Grübler. Läßt man als Maler nur diejenigen gelten, die aus dem Zusammenklang farbiger Massen die Anregung für koloristische Accorde schöpfen, so dürfte Dürer kaum als Maler gerechnet werden. Die Freude an der Sinnlichkeit der Farbe fehlt ihm gänzlich. Bunt und hart, mehr geschrieben als gemalt, haben seine Bilder koloristisch dem Auge wenig zu sagen. Wie ihm als Graphiker die Kunst nur eine Sprachform bedeutet, in der er seine Gedanken niederlegt, so beschäftigen ihn, auch wenn er mit dem Pinsel arbeitet, weit mehr geistige oder formale, als specifisch malerische Probleme.

Das psychologische Problem reizte ihn bei den vielen Bildnissen, die sich von seiner Gesellenzeit bis in seine letzten Lebensjahre hinziehen. Sieht man von den Fürstenporträts, dem Friedrichs des Weisen und des Kaisers Maximilian, von den Bildnissen einiger Nürnberger Ratsherren und Augsburger Kaufleute ab, so handelt es sich selten um Aufträge. Er malt nur Menschen, die seinem Geist oder seinem Herzen nahestehen, die psychologisch ihm ein Studienobjekt zu sein scheinen. Wie Rembrandt übt er sich an seinem eigenen Kopf, malt seinen Vater, den alten biederen Goldschmied, und das mager-hohläugige Gesicht seines Bruders, des Schneiders Hans, malt Michel Wohlgemuth, seinen alten Lehrer, und schafft im Holzschuher den Typus einer ganzen Generation: den Typus jenes knorrigen, kampflustigen Geschlechtes, dessen König Luther war und das die Reformation gemacht hat. Rein malerisch betrachtet, sind seine Bildnisse Erzeugnisse derselben Kleinmalerei, die in den Niederlanden zu Jan van Eycks Tagen herrschte. Jede Runzel und jedes

Härchen, jedes Fältchen und jede Ader wird mit urkundenmäßiger Treue fixiert. Während in Holbeins Zeichnungen die leichten Federstriche wie Pinselzüge hingesetzt sind, malt Dürer, als mache er Federzüge mit dem Pinsel. Während Holbein in großen, sicheren Zügen das Lebensvolle der Erscheinung packt, kommt Dürer nicht über mühsames Kläubeln hinaus, sucht durch Addieren kleiner Einzelziffern die Summe von Charakter festzustellen, die in einem Kopfe liegt. Aber was ihm an Leichtigkeit der Mache fehlt, ersetzt er durch psychische Größe. In seinem eigenen Kopf war mehr als in dem des forschen, brutalen Holbein enthalten. Darum wirken Holbeins Bildnisse bei aller Geschicklichkeit der Mache doch wie Photographien neben den geistglühenden Charakterköpfen Dürers. Dort der kalte Analytiker, der das Aeußere des Menschen mit der unfehlbaren Sicherheit der Camera obscura spiegelt. Hier der Grübler und Denker, der denen, die ihm zu Bildnissen sitzen, etwas von seiner eigenen Faustnatur leiht.

Teils psychologische, teils formale Probleme haben ihn bei seinen religiösen Bildern beherrscht, und daß er überhaupt von solchen Problemen ausging, hebt ihn schon aus seiner Umgebung heraus. Alle, die vor ihm in Deutschland thätig waren, fühlten sich als Handwerker, erledigten Bestellungen so gut es ging, schlecht und recht, ohne höheren Ehrgeiz. Dürer als erster hebt die Kunst über den Handwerksbetrieb empor und fühlt sich als Künstler, schafft nicht, weil man ihm Aufträge giebt, sondern weil eine Kraft in ihm nach Ausdruck drängt, steckt mit ganzer Seele in seinen Werken, hat das Gefühl für die Ewigkeit zu arbeiten. Italien hatte ihm gezeigt, daß doch ein Unterschied zwischen Handwerk und Kunst bestehe.

Als er seine Thätigkeit begann, beherrschte der steifleinene Michel Wohlgemuth das Nürnberger Kunstleben. Dürer weilt in Wohlgemuths Werkstatt, doch nur wie der Königssohn des Märchens, der sich in die Köhlerhütte verirrte. Sobald er die Lehrzeit hinter sich hat, löst er die Bande, die ihn mit der Wohlgemuthschule verknüpfen, wählt sich Meister, die geistig ihm näher stehen. Schongauer war, wie die kleine Madonna des Kölner Museums zeigt, sein erster Mentor. Dann entschwindet er eine Zeitlang unseren Blicken. Denn das Meißener Altarwerk und die Flora des Städelschen Museums ihm zuweisen, hieße doch behaupten, daß er in seiner Jugend sowohl das Gewand Jan Scorels wie das des Bartolommeo da Venezia mit ganz verblüffender Sicherheit getragen. Auf festem Boden steht man erst bei den nächsten durch Mantegna angeregten Werken.

Als er 1494 nach Venedig gekommen war, hatten ihm Montegnas Stiche, deren er zwei kopiert hat, den Blick in eine neue Welt eröffnet. Diesem großen Meister hat er in seinen ersten Altarwerken gehuldigt. Fast als Imitator in dem kleinen Dresdener Altar, selbständiger in den Darstellungen der Beweinung Christi, die schon stofflich mit dem Ideenkreis der Paduaner zusammenhängen. Sowohl in dem Nürnberger wie in dem Münchener Werk herrscht kein loses Nebeneinander wie in Wohlgemuths Bildern, sondern straffer Aufbau. Auch der zähe, metallische Ton, das schmerzerstarrte Wesen Marias und das Pathos der alten zahnlückigen Frau, die mit wildem Jammerschrei die Arme erhebt, zeigen in dem Münchener Werke deutlich, wie sehr Mantegnas Stil und Gestaltenwelt Dürers Gedanken beherrten.

Als er aus dem Schöpfer der Apokalypse der Sänger des Marienlebens ward, traten diese Paduaner Elemente

zurück. Auf den Pathetiker folgt der Idylliker. In eine winkelreiche Ruine mit allerlei lauschigen Ein- und Ausblicken ist sowohl in der Münchener Geburt des Christkindes wie in der Florentiner Anbetung der Könige die heilige Familie gesetzt. Maria mit ihrem hellblonden unter weißem Kopftuch hervorquellenden Haar ist die jugendliche hübsche Nürnbergerin des Marienlebens. Statt pathetisch und herb ist er still und mild: der Uebergang von Mantegna zu Bellini.

Seine Entwicklung ist die gleiche, die Venedigs Kunst um die Wende des 16. Jahrhunderts durchmachte. Als Dürer 1494 in Venedig weilte, waren die hauptsächlichsten Bilder, die er in den Kirchen sah, Erzeugnisse der von Mantegna befruchteten Schule von Murano, auch Giovanni Bellini bewegte sich noch in den Bahnen seines Schwagers. Als er 1506 nach Venedig zurückkam, hatte Bellini seinen weichen, harmonisch schwungvollen Stil gefunden. Vor seinen Altarwerken strömte die Menge zusammen. Dieser Geschmackswandlung folgte auch Dürer. „Das Ding, das mir vor elf Jahren so wohl hat gefallen, gefällt mir jetzt gar nicht mehr.“ Damit bekundete er, daß auch für ihn die Muranesen ein überwundener Standpunkt waren, daß nicht mehr Alwise Vivarini, sondern Bellini ihm als größter Künstler Venedigs galt.

Das Rosenkranzfest ist das hauptsächlichste Zeugnis seiner Bewunderung für Bellini. Wie er selbst unter dem venetianischen Himmel auftaute, hat seine Kunst das Steife, Gebundene verloren. Ein weicher lyrischer Ton, eine melodische Rhythmik der Linien, selbst in der Farbe etwas Liebliches, Mildes verrät, daß er, während er am Bilde malte, nicht auf die krausen Spitzgiebel nordischer Häuser, sondern auf den ruhigen Wasserspiegel der Lagunen blickte. Auch die Madonna mit dem Zeisig, ganz deutsch und dürerisch, wäre

kein fremder Klang inmitten der vollen runden Töne, die Bellini und Cima erklingen ließen. Selbst das Nackte tritt in seinen Studienkreis ein. Der miniaturhaft feine Dresdener Crucifixus zeigt, daß die Art Antonellos ihn sympathisch berührte.

Sonst machte Verrocchio auf ihn Eindruck. Denn manche Kupferstiche, wie der Ritter mit dem Tod und Teufel, das kleine Pferd und der Georg, sind offenbar unter dem Eindruck des Colleonidenkmals konzipiert, das seit kurzem die Lagunenstadt schmückte. Nach einer anderen Seite anregend wirkte Leonardo, mit dem er in Bologna zusammentraf. Dürers Christus unter den Schriftgelehrten geht inhaltlich auf das Bild zurück, das unter Leonardos Namen in der Londoner Nationalgalerie hängt, gehört mit Tizians Zinsgroschen in die Reihe jener Werke, die im Anschluß an Leonardo das Problem des Charakterkopfes behandeln und die Hände als psychologischen Kommentar heranziehen. Wie das Porträt einer jungen Frau im Berliner Museum und ein in Kohle gezeichneter Frauenkopf des Louvre von Leonardos zartem Lächeln umspielt sind, ist aus den „verruckten Angesichten", die er gerne zeichnete, ersichtlich, daß auch die Karikaturen Leonardos seinem grüblerischen Sinn gefielen.

Dürers Weiterentwicklung nach seiner Heimkehr 1507 ist schwankend. Zuweilen tritt wieder der eckige spätgotische Geschmack hervor. Doch wo das Thema es erlaubt, strebt er nach Schwung der Bewegung, nach Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Bildwirkung, denkt nicht daran, zu Gunsten fremden Empfindens das eigene zu verleugnen, aber ist sich doch bewußt, daß Realismus nicht Ungeheuerlichkeit und abnorme Häßlichkeit zu sein brauche.

Daß er unmittelbar nach seiner Rückkehr die beiden

lebensgroßen Akte von Adam und Eva malte, ist überaus bezeichnend. Beide sind urdeutsch, doch hätte er sie nicht gemalt, wäre nicht der Aufenthalt in Italien vorausgegangen. Italienisch ist die Freude am Nackten, italienisch die Rhythmik, die er in beiden Gestalten erstrebt. Steif und eckig stehen auf dem Genter Altarwerk die Figuren da. Man fühlt, daß Jan van Eyck nie andere als nordische Menschen, Menschen ohne gymnastische Anmut sah. Im Gegensatz zu dieser vierschrötigen Plumpheit herrscht bei Dürer Freiheit und Schwung der Linien. Wie er anstrebt, im Sinne Verrocchios den Figuren körperliche Rundung zu geben, nachdem bisher die deutsche Kunst rein planimetrisch Konturen gezeichnet und mit Farbe ausgefüllt, sucht er in der Bewegung wirksame Kontraste zu schaffen. Nicht weniger beschäftigt ihn als Schüler Leonardos die psychologische Analyse. Adam öffnet begehrlich sehnsüchtig die Lippen, ein leises Lächeln — Flauberts „Oh si tu voulais!“ — umspielt Evas Mund.

Im nächsten Werk, der für Friedrich den Weisen gemalten „Marter der Zehntausend“, fällt er in den Realismus zurück, der vor ihm die deutsche Kunst beherrschte, nähert sich dagegen in dem Hellerschen Altar wieder um ein Stück dem Ziel, das seit seiner italienischen Reise ihm vorschwebte. Einfach und fein berechnet bauen die Gruppen der Apostel sich auf. An die Stelle des Zeitkostüms ist eine einfache, ideale Gewandung getreten, und die Draperiestudien, die er dazu machte, könnten mit ähnlichen Leonardos verwechselt werden. Freilich teilt er mit Leonardo auch die Eigenschaft, daß das formale Element noch nicht einseitig hervortritt. Wie er die Fußsohlen und Hände der Figuren mit der hingebenden Genauigkeit der Primitiven zeichnet, bleibt er Psycholog in der Art, wie er die Bildnisköpfe zu Charaktertypen zuspitzt.

In dem Wiener Dreifaltigkeitsbild von 1511 ist der volle Gegensatz zum Wohlgemuthstil erreicht. Wo man bei Wohlgemuth die knittrigen Falten der Holzplastik sieht, giebt Dürer einfach große, schwungvoll geordnete Gewandung. Er selbst sogar trägt auf dem Bildnis, das er im Hintergrund anbringt, nicht mehr das Zeitkostüm, sondern einen langen, einfachen Mantel. Wo bei Wohlgemuth ein wirres Sammelsurium ist, herrscht bei Dürer feierliche Eurhythmie der Linien. Während die älteren Deutschen solchen Bildern die Form des Flügelaltars gaben, hat Dürer im Sinne der Quattrocentisten das ganze in einem einzigen oben rund zulaufenden Rahmen vereinigt.

Mehrere andere Werke, die in den nächsten Jahren entstanden — Madonnen oder Akte wie die Münchener Lucrezia — enthalten nichts Neues. Interessant ist nur, wie noch jetzt die Erinnerung an die Mosaiken der Markuskirche in ihm fortlebt. Nicht nur in dem Münchener Selbstbildnis, in dem Karls des Großen und dem wuchtigen Holzschnitt mit dem Dulderhaupt Jesu, auch in mehreren Madonnen hat er auf das byzantinische Herkommen der Frontalstellung zurückgegriffen, um eine feierlich monumentale Wirkung zu erzielen.

Am Schlusse seines Lebens erst konnte er in einem großen Werk das Resultat all seiner Bestrebungen zusammenfassen. Die niederländische Reise 1520/21 gab ihm eine neue Anregung zu großartiger Vereinfachung seiner Kunst. Er sah die Bilder des Quentin Massys mit ihren wuchtigen lebensgroßen Gestalten, sah das Genter Altarwerk. „Das ist eine überköstliche verständige Malerei, und insbesondere Maria und Gottvater sind sehr gut." Diese Stelle seines Tagebuches deutet an, welchen Weg er seitdem verfolgte. Wie zur gleichen Zeit die jungen Künstler Italiens nicht mehr

Gozzoli und Pisanello studierten, sondern in der Brancaccikapelle vor den Werken Masaccios zusammenströmten, bewundert Dürer nicht mehr die Kleinmalerei Jans, sondern die mächtigen Gestalten Huberts van Eyck mit den feierlichen, groß drapierten Gewändern, und nähert sich so — da Hubert van Eyck als Ausläufer mittelalterlichen Monumentalstils parallel mit Masaccio geht — ganz dem nämlichen Ziel, das die Cinquecentisten Italiens an der Hand Masaccios erreichten. Mehrere Holzschnitte lassen verfolgen, wie das Problem in seinem Geiste reift. Einfache, einsame Gestalten, kolossal gedacht und hingestellt, treten an die Stelle der traulichen Wesen, die vordem in gemütlichen Landschaften so schlicht bescheiden dahinlebten. Die gewaltigste Offenbarung ist das große Evangelistengemälde von 1526.

Die „Vier Temperamente“, heißt es in einer alten Ueberlieferung, wären in dem Bilde dargestellt. Und daß es so gedeutet wurde, zeigt, wie viel wirklich Temperament und Charakter in jedem einzelnen dieser Hünen steckt. Dürer verfolgt wie Leonardo ein doppeltes Ziel. Teils reizt ihn das Problem des Charakterkopfes. Die Heiligen, früher fromm und beschaulich, werden reflektierende, von Gedanken durchwühlte Menschen. Andererseits geht mit dem Psychologischen wie bei Leonardo das Formale Hand in Hand. Der ehernen Charakteristik der Köpfe entspricht der Lapidarstil der Körper. In dieser Verbindung von psychischer Wucht mit monumentaler Größe sind die Vier Apostel etwas Einziges in der Kunstgeschichte. Aehnliche Gestalten, wie sie in den Altarwerken Giovanni Bellinis, Cimas und Mantegnas vorkommen, haben noch nicht diese formale Einfachheit, diese majestätische statuarische Ruhe. Andere, wie sie später Fra Bartolommeo brachte, haben nicht mehr diese geistige Großheit. Der Mantel

umschließt keine Denker mehr, sondern ist nach akademischem Rezept über hohle Gliederpuppen gehängt. Dürer allein wie Leonardo löste das Problem, tiefsten Gedankengehalt mit formaler Schönheit, mit der schönen Form die große Seele zu einen.

15. Franken und Bayern.

Inmitten seiner Zeit steht Dürer als ein Riese, mit den Füßen auf dem Boden wurzelnd, mit dem Scheitel die Gestirne berührend. Ein Denkmal, das der deutschen Kunst der Reformationszeit gewidmet würde, müßte die Kolossalstatue Dürers im Mittelpunkt haben. Alle anderen müßten als kleine Sockelfiguren zu Füßen des Monumentes sitzen. Wohl sind sie liebenswürdige, sympathische Menschen. Aber der Name Kleinmeister, den man ihnen giebt, kennzeichnet ihr Verhältnis zu Dürer. Auf den alles umspannenden, gewaltigen Genius, der das Leben der Wirklichkeit und des Traumes umfaßte, folgen die Diadochen, die sich in das Weltreich teilen, schlecht und recht ihre kleinen Fürstentümer verwalten.

Einige warfen sich, durch die humanistische Bewegung angeregt, mit großem Eifer auf die antike Legende. Andere gingen daran, das kulturgeschichtliche Bilderbuch ihrer Epoche herauszugeben. Auf den Jahrmärkten und Messen, unter den Bauern und Kleinbürgern treiben sie sich umher, halten die Scenen des Volkslebens in urwüchsiger Derbheit fest. Die malerischen Gestalten verwitterter Landsknechte, Marketenderinnen, Dirnen und vornehme Damen, Bauern, junge Stutzer und alte Edelleute, Kirchweihen, Hochzeiten und Bankette — alles zieht in ihren Blättern vorüber.

Doch nur in den graphischen Künsten spielt diese Entwicklung sich ab. Was auf dem Gebiete der Malerei ent-

stand, bezeichnet weniger einen Aufschwung als einen Rückfall in die alten handwerklichen Bahnen. Wir hatten keinen Kaiser, keinen Adel, keinen Bürgerstand, der für Probleme, wie sie Dürer sich gestellt hatte, Verständnis besaß. Und als später durch die Reformation ein zänkisch kleinlicher Zug, kahle, farblose Streitigkeiten in das deutsche Geistesleben kamen, mußte in dieser schneidigen Luft überhaupt die zarte Blüte der Kunst erfrieren.

Hans Süß von Kulmbach ist ein milder, anmutiger Meister, gleichsam einer weiblichen Seitenlinie der männlich herben Dürerschen Kunst entsprossen. Hans Schäufelein, der Illustrator des Theuerdank, erledigte rechtschaffen, als biederer Nördlinger Malermeister, seine zahlreichen Aufträge. Barthel Beham war in Italien und liebte seitdem den Hintergrund seiner Bilder mit reichen Renaissancebauten zu füllen. Anton Woensam von Köln blieb von der Renaissance unberührt und bewegt sich in einer barocken Gotik. Der archaischen Herbigkeit, die den Grundzug seiner Werke bildet, gesellen sich barocke Gesten und knitterig bauschige Gewänder.

Wir möchten, wenn wir von deutscher Kunst sprechen, gern das Rauschen deutscher Wälder hören, möchten Ozongeruch atmen, Waldfräulein und Berggeister durch das Dickicht der Holzungen schweifen sehen. Treuherzigkeit, Intimität und Sinn für das Waldweben scheinen uns Merkmale deutscher Kunst. An Einsiedler denken wir, die weltvergessen vor der Klause sitzen, an grüne Matten und blumenbesäte Hügel, an dunkle Waldeshänge und sanfte von blinkenden Wassern durchrieselte Thäler. Der frische Morgensonnenstrahl bricht durch das lichte Grün der jungen Buchen und hüpft von Ast zu Ast, verwandelt in Diamanten den funkelnden Tau-

tropfen und in Gold und Edelstein den Käfer, der behaglich im weichen Moose kriecht. „Da gehet leise, nach seiner Weise der liebe Herrgott durch den Wald.“ Schwind und Thoma, bei denen wir diese Dinge finden, sind uns unter den Modernen die deutschesten Künstler. Aus dem gleichen Grunde steht von den Alten uns Altdorfer nahe.

Das war ein liebenswürdiger, echt deutscher Meister, dessen Bilder nach Nadelholz duften, in ihrer Verschlafenheit und lauschigen Märchenstimmung traulich heimatlich uns berühren. Von der Miniaturmalerei war er hergekommen. Schon Berthold Furtmeyr, der am Schlusse des 15. Jahrhunderts in Regensburg lebte, hatte duftige Bergketten und das Weben der Sonnenstrahlen mit zarter Versenkung gemalt. Altdorfer übertrug als erster die Feinheiten der Miniaturmalerei auf das Tafelbild. So kommt es, daß sein Bildchen so seltsam aus dem Rahmen der deutschen Malerei des 16. Jahrhunders herausfallen. Diese sah noch immer ihre Hauptaufgabe darin, in großen Altargemälden die Heilslehren des Christentums vorzutragen. Altdorfer arbeitete nicht für die Kirche. Wie die Miniaturmalerei seit den Tagen Gutenbergs ein vornehmer Sport, ein aristokratischer Luxus geworden, fühlt Altdorfer sich als Maler für Amateurs, schafft keine Altargemälde, sondern kleine Kabinettstücke, nicht zur religiösen Erbauung, sondern zum Kunstgenuß. Deshalb weilt man in den Museen so gern vor seinen Werken. Da er für die Aristokraten des Geschmackes arbeitete, konnte er seiner Zeit so weit vorauseilen, daß manche seiner Bildchen in ihrer reizenden Frische und koloristischen Pikanterie wie Vorahnungen der Modernsten wirken.

Sucht man seine Werke nach den Problemen, die er sich stellte, einzuteilen, so bilden die erste Gruppe diejenigen, in

denen sich die Freude am Architektonischen mit der Freud an der Landschaft verbindet. Denn Altdorfer war nicht nur Maler, er war auch Stadtbaumeister von Regensburg, hatte sich begeistert an den neuen architektonischen und ornamentalen Formen, die damals aus dem Süden nach Deutschland kamen. Darum stellt er auf dem Bilde, das die Flucht der heiligen Familie nach Aegypten darstellt, einen prächtigen Springbrunnen auf, der den Hof eines Renaissanceschlosses zieren könnte. Darum verlegt er das Bad der Susanna in die Nähe eines reichen Palastes, der in seiner bunten Pracht alles überbietet, was an phantastischen Entwürfen im Kopf der deutschen Architekten lebte.

Die zweite Gruppe bilden die Werke, in denen er Fernblicke über weite Ebenen giebt. Das Berliner Bildchen mit der Illustration des Sprichwortes: „Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe,“ ist wohl das markanteste Beispiel. Ein fürstliches Paar, auf dessen nachschleppendem Mantel eine Bettlerfamilie lagert, hält in ein Renaissanceschloß seinen Einzug. Diesem Schloß hält rechts eine dunkle Laubmasse das Gegengewicht, und dazwischen blickt man über hügeliges Land auf Siedelungen, Flüsse und Burgen hinaus. Altdorfer bedient sich also desselben Kunstgriffes, den schon Piero della Francesca und später Claude Lorrain anwendete. Durch das Vorschieben dunkler Vordergrundskulissen schafft er sich die Möglichkeit, die Ferne lichter und weiträumiger erscheinen zu lassen.

In die dritte Gruppe gehören die Werkchen, in denen er, auf den Bahnen Gerard Davids weitergehend, bestimmte Lichtwirkungen zu interpretieren sucht. Bei der Kreuzigung ist der Himmel mit dunkelm, seltsam gefärbten Gewölk bezogen. Durch die düstere Beleuchtung wird versucht, die wehmütige

Abschiedstrauer der Stunde auszudrücken. Bei der Himmelfahrt der Maria ist der ganze Himmel in feuriges Purpurrot getaucht, als ob eine strahlende Welt des Glückes und der Herrlichkeit sich eröffne. Durch einen Beleuchtungseffekt gelang es ihm sogar, den langweiligsten Auftrag, der ihm übertragen wurde, die Alexanderschlacht, in künstlerischem Sinne zu gestalten. Während die anderen Schlachtenbilder, die damals von Herzog Wilhelm IV. bei bayrischen Künstlern bestellt wurden und heute in der Münchener Pinakothek vereinigt sind, sich nicht über den Charakter des kolorierten Holzschnittes erheben, ist bei Altdorfer ein helles Frühlicht über das Meer, die Hügel und das Schlachtfeld gebreitet, spielt in rötlichem Glanz an den Zinnen der Burg und läßt andere Teile der Landschaft in dämmerigem Schatten. Rüstungen, Uniformen und Feldzeichen blitzen und funkeln im Sonnenschein. Erst im 17. Jahrhundert hat wieder ein Deutscher, Adam Elsheimer, in gleich feiner Weise das Weben des Lichtes gemalt.

Doch seine schönsten Bildchen sind diejenigen, die in das Dickicht deutscher Wälder führen. Sein Name braucht nur genannt zu werden, und ein Waldinneres taucht in der Erinnerung auf, wo Sonnenstrahlen auf den Baumstämmen hüpfen, Klausner vor ihrer Höhle sitzen, oder Waldgötter auf dem grünen Moose lagern. Noch keiner vor ihm hatte das Waldweben gemalt. Alle waren am Eingang des Waldes geblieben. Altdorfer als erster ging hinein, fuhr wie ein Bergmann in den grünen Schacht. Die Aeste der Bäume schlugen über ihm zusammen, der blaue Himmel verschwand. Die Sonnenstrahlen rieselten durch die grünen Blätter, das Moos lag wie ein sammtener Mantel über der Erde.

Selbst seinen Zeichnungen, Holzschnitten und Radie-

rungen giebt diese Freude an der deutschen Waldnatur ihren eigenartigen Reiz. Während Dürer in den Randzeichnungen, die er zum Gebetbuch Maximilians lieferte, sich in geistvollem Schnörkelwesen erging, fügt Altdorfer Bäume, Aeste, Rankenwerk zusammen, sucht in die Stille der Waldeinsamkeit zu versetzen. Im Triumphzug Maximilians erkennt man seine Blätter mit dem Gefangenenzug daran, daß deutsche Nadelwaldungen den Hintergrund bilden. So verschiedenartig der Inhalt seiner Radierungen ist — ein prächtiger hoher Baum, eine Fichte, eine Tanne ist wie Altdorfers Künstlermonogramm beigefügt. Das dichte Laubwerk und die schwer herabhängenden Tannenzweige, die faserigen Wurzeln und halbvertrockneten Schlinggewächse, die sich um altes Gemäuer winden, fesseln ihn mehr als das biblische oder legendarische Thema.

Auch bei den Bildchen dieser Art ist der figürliche Inhalt gleichgültig. Man sieht nur die Waldlandschaft, die die Figuren umschließt. Da hat in der grünen Höhle eine Satyrfamilie sich eingenistet. Dort mahnt wilde Waldeinsamkeit des Hieronymus Herz zur Buße. Dort ist Georg, durch einen Buchenwald reitend, dem Drachen begegnet. Man sieht nichts als das Laub, keinen Himmel, nicht die Kronen der Bäume. Ein Waldinneres, wie sie in unserer Zeit Diaz malte, begegnet zum erstenmal in der Kunstgeschichte. Schließlich hat Altdorfer, um seinem Lebenswerk die Krone aufzusetzen, noch ein Bild gemalt, das nichts als eine Landschaft ohne alle „Staffage" enthält. Auch diese früheste deutsche Landschaft hängt wie der heilige Georg in der Münchener Pinakothek: „ein schlichter Naturausschnitt, mit der Treue des Porträtmalers wiedergegeben. Hier sind wirklich alle Zeitgrenzen verwischt, man glaubt die Arbeit eines Modernen zu sehen. Ein tiefblauer Himmel wölbt sich über

einer grünen Baumgruppe. Ein kleiner See, ein schmaler Fußweg, der sich über die Wiese windet, ein bläulicher Berg und ein paar Häuser" — das ist der Inhalt des Bildchens. Alles, was vorher auf diesem Gebiete entstand, hielt noch äußerlich den Zusammenhang mit der kirchlichen Malerei aufrecht. Da sich an Altarbildern die Landschaft erstmals schüchtern hervorwagt, hielt sie, um einen Ausweis für ihre Existenz zu haben, auch später an der biblischen Staffage fest. Noch bei Patinier dient die Natur nur als Folie für den religiösen Vorgang. Dürer gab zwar in seinen Aquarellen selbständige Landschaften, wagte aber im Tafelbild nicht, mit der Ueberlieferung zu brechen. Altdorfer wagte es. Dadurch wurde er der Vorläufer all der großen Landschafter, die das nächste Jahrhundert hervorbrachte. Schon im 16. Jahrhundert folgten ihm, wenn auch schüchtern, einige andere Meister.

Augustin Hirschvogel und Hans Sebald Lautensack radierten ihre geistvollen, ganz modernen Blätter. Michael Ostendorfer in Regensburg suchte durch Beleuchtungseffekte seinen Bildern Stimmung zu geben. Melchior Feselen in Ingolstadt erscheint, seit der heilige Georg der Sammlung Marcuard bekannt geworden, als einer der interessantesten der Epoche. Denn dieses Bild mit dem Marées'schen Pferd, dem Nickelmanndrachen und dem Corotbaum, die liebe Spießbürgerlichkeit und Grimmsche Märchenstimmung des Ganzen — das ist deutsche Phantastik, kindlich und herzig zugleich.

Selbst Cranach kann man nur vor seinen intimen Bildchen gerecht werden. All jene anderen Werke, die ihm zu Lebzeiten Ruhm und Ansehen verschafften, können wenig mehr sagen. So oft er die Geisteshelden des 16. Jahr-

hunderts gemalt hat, seine Lutherbilder enthüllen nichts von dem glutvollen Temperament des Reformators, seine Melanchthonbilder nichts von der sinnigen Zartheit des Gelehrten. Es sind große Männer durch das Temperament eines Spießbürgers gesehen. Schulmeisterlich didaktisch wirken die dogmatisierenden Altarwerke, in denen er sein protestantisches Glaubensbekenntnis niederlegte: gelehrte Abhandlungen, die sich von früheren Bildern ebenso unterscheiden, wie eine verständige, rationalistisch klare protestantische Predigt von der poetischen Lyrik des Evangeliums, wie eine weißgetünchte protestantische Kirche von einem in Kerzenglanz prangenden, von Orgeltönen durchfluteten Dom. Am unerquicklichsten wird er, wenn er den Akademiker spielt und lebensgroße Figuren zu geben sucht. Je größer das Format, desto erschreckender die Leere. Da sind jene Judithbilder, Weiber in Halbfigur mit rotem Rembrandthut, die mit verzwicktem Lächeln ein Schwert und eine Blechschüssel mit einem abgeschlagenen Kopfe vorzeigen. Da sind in ganzer Figur Weiber mit dicker goldener Halskette, die durch einen Amor, der sie begleitet, als Venus, oder durch einen Dolch, den sie sich sentimental in die Brust stoßen, als Lukrezia gekennzeichnet werden. Alles ist flau, schablonenhaft in der Zeichnung, geziert im Empfinden.

Und ist man im Begriff, Cranach den Rücken zu drehen, ihn einen trockenen Pedanten, einen hohlen Schönmaler, einen greisenhaften Schwätzer zu nennen, da entdeckt man plötzlich, daß von demselben Mann Bildchen herrühren, die in ihrer treuherzigen Intimität und schlichten Sinnigkeit zu den liebens würdigsten Erzeugnissen deutscher Kunst gehören. Dazu zählen jene gelbhaarig zarten Madonnen, die man in ausländischen Sammlungen mit so anheimelnder Freude betrachtet, — als

hätte mitten unter romanischen Feueraugen der stille treue Blick eines deutschen Auges uns getroffen oder als hörte das Ohr unerwartet ein einfaches deutsches Volkslied, ungeschult gesungen, doch mit sehr viel Herzlichkeit. Dazu gehören seine schalkhaften Erzählungen vom Jungbrunnen — die alten Betteln, die auf der einen Seite ins Wasserbecken steigen, um auf der anderen als niedliche Jüngferchen herauszukommen. Dazu gehören jene Bathsebabilder, die so deutsch sind, so herzig biedermaierisch in der Art, wie sie die biblische Badescene mit den lüsternen Alten in ein unschuldiges Fußbad umwandeln. Ein Stück Deutschland, wie es unsere Großväter noch gekannt, lebt in diesen altväterischen Kleinstädtereien. Es ist, als ob man an sonnigem Sonntagmorgen durch die blühenden Gärten und holperigen Gäßchen eines alten deutschen Städtchens wanderte, wo hübsche Dirnen, aus den Erkern herausblickend, sich halbverschlafen die Haare strählen. Oder was giebt es Zarteres als jene knospenhaften Bilder aus der Antike, in denen die Waldfräulein unserer germanischen Romantik, die wilden Männer unserer Waldmären ihr Wesen treiben? Da ist nichts von der philosophischen Grübelei Dürers, der faustische Gedankentiefe in die Antike hineinträgt, nichts von der kalten, taghellen Korrektheit, die später aufkam. Cranach behandelt die alten Legenden wie romantische Märchen aus der Ritterzeit, mit jener Kindlichkeit, die an Thoma fesselt. Er ist unsäglich komisch, dieser Herr mit dem breitgestrichenen sächsischen Kurfürstenbart, der bald als Satyr, bald als Paris oder Apollo auftaucht. Sie sind allerliebst, all diese Jüngferchen mit den kleinen, festen, knospenhaften Formen, den straffen, feinen Gliederchen, den Goldketten und dem roten Rembrandthut, den sie so paradiesisch unschuldig ihrem Evakostüm gesellen. Mögen sie als neckische

Waldköniginnen zierlich auf dem Rücken des Hirsches sitzen, als Quellnymphen am rieselnden Bache ruhen oder als Venus, Minerva und Juno sich dem Herrn mit dem sächsischen Kurfürstenbart präsentieren — es ist deutsche Märchenstimmung, in die kein akademischer Hauch hereinklingt.

Was namentlich all diesen Bildchen ihren unbeschreiblichen Reiz giebt, ist die würzige Waldlandschaft, die die Figürchen umschließt. Werke wie die Flucht nach Aegypten haben einen harzigen Duft, eine Weihnachtspoesie, die selbst Altdorfer nicht erreichte. Altdorfer besang den deutschen Wald, Cranach entdeckte dessen Seele, das Märchen. Manchmal scheint es schon, als ob die Pilze in Gnomen, das knorrige Geäst der Bäume in den Rübezahl, der Nebel in Elfen sich verwandeln wollte. Denn all diese Wesen sind nicht willkürlich in die Natur gesetzt. Wie ein Insekt aus der Pflanze, auf der es lebt, sein ganzes Wesen, seine Form und Farbe zieht, so scheinen Cranachs Menschen verwachsen mit dem krausen Dickicht, gebannt und verhext vom Waldzauber. Bucklig alte Baumstümpfe, mißgestaltet wie die Wurzeln des Alauns, erheben sich. Dichte Schlinggewächse und knolliges Wurzelwerk, Moos und Farnkräuter breiten sich aus. Und inmitten dieser Waldnatur mit ihren zackigen Burgen leben diese Waldmenschen dahin, deren schwielige Finger knorrigen Baumästen, deren gerunzelte Haut geborstener Baumrinde und deren Bart jenem Flechtenmoos ähnelt, das zur Herbstzeit an alten Bäumen hängt. Die Tiere des Waldes, Hirsche und Rehe, Eichhörnchen und Wildkatzen gesellen sich zu ihnen. Es war ein Verhängnis für Cranach, daß er in der gelehrt höfischen Umgebung Wittenbergs so oft gezwungen war, gegen den Strich seines Temperamentes zu arbeiten. In diesen schlichten Märchenbildern ist er der Deutscheste aller Deutschen. Man

stellt ihn sich gerne vor, wie er als Apotheker neben schweinsledernen Folianten in seinem Laboratorium sitzt und die Kräutlein des deutschen Waldes zu wundersamen Elixieren zusammen braut. Denn es besteht ein Zusammenhang zwischen seiner Kunst und der Apotheke. Er und Spitzweg, die beiden Apotheker der Kunstgeschichte, stehen auch als Künstler sich am nächsten.

16. Elsaß und Schwaben.

Matthias Grünewald, dessen „Bekehrung des Mauritius“ in München neben der Lukrezia Cranachs hängt, führt wieder auf südlichen Boden zurück. Es ist nicht falsch, wenn Sandrart, der feine Kenner, ihn den deutschen Correggio nennt. Zwar in der Empfindung hat er wenig mit dem Maler von Parma gemein. Sein grausiger Naturalismus, seine Schmerzenswollust und dämonische Phantastik haben kein Gegenstück weder bei Correggio noch bei anderen Meistern Italiens. Aber koloristisch trifft die Bezeichnung zu. Grünewald verhält sich zur Dürerschule ähnlich wie Correggio zur Schule von Rom. Schon darin, daß weder Holzschnitte noch Kupferstiche von ihm vorhanden sind, spricht sich der Unterschied aus. Alle anderen deutschen Meister führen den Grabstichel lieber als den Pinsel, geben ihren Bildern den Charakter des Konturholzschnittes mit farbiger Füllung. Grünewald dachte malerisch, fühlte seine Kraft nur, wenn er glühend leuchtende Töne zu rauschenden Accorden verband. Bei ihm giebt es keine zeichnerischen Umrisse, keinen architektonischen Aufbau. Verschwimmende Massen sieht man, magisches Helldunkel, das mit Märchenzauber die Scenen umwebt. Und ist er als Pathetiker urdeutsch, weit kühner als die Romanen — gewisse Empfindungsnuancen klingen eben-

falls an Correggio an. Ein Zug zum Traumseligen, zum sinnlich Lieblichen giebt seiner Kolmarer Madonna ein fast oberitalienisches Gepräge.

Wenn Sandrart ihn als deutschen Correggio bezeichnet, hat er, ohne es zu ahnen, richtig die künstlerische Herkunft Grünewalds bestimmt. Correggio und Grünewald gehen auf dieselbe Quelle zurück. Leonardo ist ihr geistiger Vater. Freilich — man weiß nicht, daß er in Italien war. Nun, auch heute wird manche Reise, die ein junger Künstler macht, nicht sofort von einem Reporter gebucht. Grünewald hat immer heraldische Spätgotik, nie antike Ornamente, Säulen und Pilaster in seinen Bildern verwendet, wie er es gethan haben würde, hätte er den Süden gesehen. Nun, es hat ihn in Italien nicht die Architektur, sondern anderes gefesselt. Für Dürer standen, als er nach Italien kam, zeichnerische Probleme, die der Eurhythmie und des Nackten, im Vordergrund. Auch auf Grünewald wirkte, wie sein Münchener Mauritiusbild zeigt, die monumentale Einfachheit der italienischen Kunst, der machtvolle Schwung der Gestalten, die breite Noblesse der Gewandung. Aber mehr noch zog ihn ein anderes an: er blickte staunend in die farbige Wunderwelt, in die Welt des Stimmungszaubers, die Leonardo erschlossen. Leonardesk sind die Lichtwirkungen seiner Bilder. Leonardesk ist das Lächeln, das die Lippen seiner Maria umspielt, leonardesk das weiche, gewellte Haar, das ihr Gesicht umflutet. Die Felsgrottenmadonna ist die ältere Schwester der Madonna von Kolmar. Selbst die Landschaften sind andere, als er in Deutschland sah. Er malt nie wie Altdorfer und Cranach das grüne junge Laub deutscher Wälder. Er malt eine sinnlich saftige Natur, die an die Riviera gemahnt. Alle Pflanzen sind üppig und farbenprächtig,

scheinen unter übermächtiger Fülle von Lebenssaft zu ersticken. Jeder Baum macht den Eindruck schnellen, durch tropische Hitze geil emporgetriebenen Wachstums. Saftige Schmarotzerpflanzen winden sich von Stamm zu Stamm; Guirlanden von Schlinggewächsen durchranken wuchernd die Aeste. Rotglühende Rosen leuchten aus dunkelm Laube hervor. Es ist seltsam, daß sogar als Stifter von Grünewalds Hauptwerk ein Italiener, der Präceptor Guido Guerst genannt wird; seltsam, daß manches Leonardeske schon bei einem älteren Mainzer, dem Meister des Amsterdamer Kabinetts sich findet.

Grünewalds Hauptwerk, der berühmte Isenheimer Altar im Museum zu Kolmar, ist an malerischen und geistigen Qualitäten das Erstaunlichste, was die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts hervorbrachte. Ein intimer Künstler wie Cranach und Altdorfer ist er nicht. Deutsche Gemütlichkeit darf man nicht bei ihm suchen. Aber durch die ganze Skala der Empfindungen reißt er fort: von verzückter Sinnlichkeit bis zu grauser Tragik, von seligem Taumel zu düster gespenstischem Satanismus. Ein ganzer Hexensabbat ist auf dem Bild entfesselt, das die Versuchung des heiligen Antonius darstellt. Aus den Schluchten, aus den Felsspalten kriechen scheußliche Ungeheuer, nicht die zahmen Teufelchen Schongauers, sondern wilddämonische Wesen heraus. Dann ein Scenenwechsel, und der Himmel thut sich auf. Engel kommen herniedergeschwebt. Ein goldener Tempel aus üppigen Schlinggewächsen, aus Weinlaub und Blumen wächst wie auf Zauberwort aus der Landschaft empor. Hier lassen die Cherubim sich nieder, musizieren und singen, in stürmischem Jubel Maria verehrend. Und wieder öffnet sich ein Flügelpaar — ein wilder Schmerzensschrei klingt schrill entgegen. Christus hat ausgelitten. Der Querbalken des Kreuzes

beugt sich unter der Last des fahlen Leichnams. Noch bluten die Wunden, die die Geißel dem Körper schlug. Krampfhaft sind Finger und Zehen gespreizt, angeschwollen die Füße. Der Kopf, von wahnsinnigem Schmerz verzerrt, sinkt schwer wie der eines Gehenkten zur Seite. Magdalena schreit auf. Maria sinkt totenstarr zusammen. Das Auferstehungsbild enthält das Großartigste, was Grünewald als Lichtmaler leistete. Der nächtliche Sternenhimmel hat sich aufgethan; die Wolken zerreißen. Während die Erde im Dunkel bleibt, überflutet das Licht wie ein flirrender Nebel den Heiland. Nicht körperlich wirkt die Gestalt, sondern wie ein Schemen. Eine Lichterscheinung scheint sich verdichtet zu haben, um plötzlich wieder in Nebel zu zerrinnen. Das ist nicht nur ein koloristischer Effekt, es ist eine neue Art zu denken. Dem Linienstil der anderen setzt Grünewald einen rein malerischen Stil, den Kampf von Licht und Dunkel, entgegen. Eine merkwürdige Perspektive eröffnet sich. Sandrart schreibt, der Maler Philipp Uffenbach, ein Schüler von Grünewalds Schüler Hans Grimmer, hätte ihm in Frankfurt oft von dem seltsamen Meister erzählt, der in Mainz „ein so melancholisches Leben geführt". Dieser Uffenbach war Lehrmeister des Adam Elsheimer, Elsheimer der Anreger des Pieter Lastmann und Lastmann der Lehrer Rembrandts. So reichen über die Jahrhunderte hinaus die beiden größten Phantasten des Nordens sich die Hand.

Unmittelbar übte Grünewald auf die deutsche Kunst keinen Einfluß. Denn Hans Baldung einen Nachfolger Grünewalds nennen würde zu wenig dem Stil dieses Meisters entsprechen. Wohl that es ihm, als er 1512 das Isenheimer Altarbild kennen lernte, Grünewalds Zug zum Träumerischen, zum farbig Sinnlichen an. Wüßte man nichts

von Grünewald, so wäre der Altar des Freiburger Münsters als größte koloristische Leistung des 16. Jahrhunderts zu feiern. Das strahlende Licht, die tropische Landschaft mit den üppigen Palmen, in deren Blattwerk Engel sich schaukeln, sind ähnlich wie auf Grünewalds Werk. Aber das Instinktive dieses elementaren Geistes fehlt ihm. Sein Kolorismus bleibt durch zeichnerische Straffheit gezähmt.

Von den späteren Bildern, die er in Straßburg schuf, stehen die Allegorien und die Todesdarstellungen dem Gefühlsleben der Gegenwart am nächsten. Baldung zeigt hier für den sinnlichen Reiz üppiger Frauenkörper ein feines Auge. Weiber, Musik und Katzen sind auf einem Nürnberger Bilde vereint. Aber auch der satanische Zug mancher Werke ist seltsam. Man denkt an die Sünde von Stuck vor diesem begehrlichen Weib, zu dessen Füßen sich die Schlange windet. Man denkt an Rops vor den Allegorien des Baseler Museums, auf denen der Tod wie ein Wärwolf sich auf jugendliche Frauen stürzt und in elbischer, vampyrhafter Lust sein fleischloses Gebiß an ihre blühenden Lippen preßt.

Wie für Grünewald Leonardo war für die schwäbischen Meister Giovanni Bellini der Mentor. Gedankenvolle Phantastik, deutsche Traulichkeit, wilde Leidenschaft kennen sie nicht. Sie sind schmiegsam, anmutig, gefällig: in ihrem weichen Empfinden, dem melodischen Linienfluß, der tonigen Farbe. Früher als den fränkischen und bayrischen Meistern hatte sich ihnen der Formenschatz der italienischen Renaissance erschlossen. Mit diesen Ornamenten tändeln sie, wie die Italiener ein Jahrhundert vorher es mit denen der Antike gethan. Man sieht Prachtsäle mit kassettierten Decken, die auf korinthischen Säulen ruhen, mächtige Kirchennischen mit offenen Hallen, Renaissancebrunnen und vergoldete Throne. Inmitten dieser

reichen Architektur spielen, wie auf venetianischen Bildern, freundlich milde, ruhige Vorgänge sich ab.

In Ulm lenkte Martin Schaffner als erster in diese Bahn. Statt des salbungsvollen Pastorentones, den Zeitblom, sein älterer Landsmann, anschlug, herrscht bei ihm weltliche Causerie. Nichts Herbes, Knorriges giebt es. Alles ist von flüssiger Eleganz. Reiches gotisches Laubwerk verbindet sich auf seinem Hauptwerk — den Orgelthüren des Reichsstiftes Wettenhausen, die heute in München hängen — mit Amoretten und Delphinen, dem lustigen Formenvorrat der Renaissance. Bunte Marmorsäulen mit goldenen Kapitälen erheben sich. In freiem Schwung fließen die Gewänder. Nicht in ihrem Bette, wie auf älteren deutschen Bildern, stirbt Maria. In einer feierlichen Kirchenhalle, im Kreise der Apostel sinkt sie hin. Denn Schaffner ist auch schon vom repräsentierenden Geist des Cinquecento berührt, der das häuslich Genrehafte der älteren Kunst als ordinär empfindet.

Augsburg war das Klein-Paris jener Jahre: nicht altfränkisch abgeschlossen wie Nürnberg, sondern von großstädtischem Leben durchwogt. Noch heute, trotz der nivellierenden Zeit, bewahren beide Städte ihren Gegensatz. In Nürnberg gotische Dome, krausverzierte Sakramentshäuschen und winklige Enge. Hier breite Straßen, mächtige Renaissancepaläste, Brunnen mit Statuen. Der Augustusbrunnen namentlich ist das Wahrzeichen der Stadt, der stolze Hinweis auf den römischen Ursprung der Augusta Vindelicorum. Und nicht nur als römische Kolonie fühlte sich Augsburg. Auch durch seine Handelsbeziehungen zu Venedig war es bestimmt, eine italienische Enklave auf deutschem Boden zu sein. Venedig war die hohe Schule der Augsburger Kaufleute. Dort im

Fondaco der Deutschen brachten alle Fugger ihre Studienjahre zu.

Auch die Maler sind die Venetianer des Nordens. Ulrich Apt allein macht in seiner Augsburger Kreuzigung, dem Münchener Universitätsaltar und der Beweinung Christi einen nordisch niederländischen Eindruck. Die Bilder der anderen weisen nach dem Süden. Hans Burgkmair ging zwar aus der Schule Schongauers hervor. Aber wenn 1501 ein Venetianer, Kaspar Straffo, als Lehrling bei ihm eintritt, wenn den Hintergrund seines Helldunkelblattes „Der Tod als Würger" ein Kanal mit Gondeln bildet, so ist dadurch auch die Verbindung mit Venedig erwiesen. Besondere psychische Feinheiten darf man nicht bei ihm suchen. Wenn er in seinen Holzschnitten Stoffe wie die Passion oder die Apokalypse behandelt, erreicht er nur kunstgewerbliche Wirkung, beschränkt sich darauf, Erfindungen, die er anderen entlehnt, in anmutige Umrahmungen zu setzen. Aber schwungvoll elegant, wertvolle Dokumente für Tracht- und Waffenkunde sind die Blätter, die er für Maximilian zeichnete. Und dieser Sinn für Wohllaut — der Form und der Farbe — ist auch das Kennzeichen seiner Bilder. Venetianisch ist die Renaissancearchitektur, die sich in machtvoller Großräumigkeit über den Figuren wölbt; venetianisch die Art, wie er den Thron Marias mitten in die Landschaft setzt. Auch die Köpfe seiner Madonnen mit dem regelmäßigen Oval und der losen Flechte, die das Gesicht umrahmt, haben südliches Gepräge. Durch eine kapriciöse, schiefe Mundstellung sucht er ihnen bellineskeu Anflug, etwas von der träumerischen Wehmut oberitalienischer Werke zu geben. Venetianisch ist sogar sein landschaftliches Empfinden. Denn er malt die südliche Natur — die Goldrange, die in dunkelm Laube glüht — nie die deutsche,

giebt nie in zeichnerischer Schärfe das Einzelne, sondern schummerige Lichtstimmungen, in denen die Einzelformen als dekorative Massen verschwimmen.

Gumpolt Giltlinger, ein wenig schwerfälliger, bietet in seiner Anbetung der Könige eine weitere Variante dieses Stils. Und Christoph Amberger ist überhaupt Venetianer. Die musizierenden Engel und die weichen, vollen Formen seiner Frauen mit dem goldblonden Haar, die prunkvolle Säulenarchitektur und die leuchtende Farbe — alles wirkt, als seien seine Altarwerke nicht am Lech, sondern an den Lagunen gemalt. In der Berliner Galerie sind seine besten Bildnisse, das Karls V. und Sebastian Münsters, die der scharfen Naturbeobachtung der Heimat gleichfalls die freie Noblesse, das harmonische Farbengefühl der Venetianer gesellen. Durch ähnliche Werke hat der letzte Augsburger, Hans Holbein der Jüngere, seinen Weltruhm erworben.

17. Holbein.

Dürer und Holbein werden als die größten deutschen Künstler des 16. Jahrhunderts verehrt. Es liegt daher nahe, sie in Antithese zu bringen, nicht um nach bekanntem Schema festzustellen, welcher von beiden der größere war, sondern weil Vergleiche wertvolle Mittel der Charakteristik sind.

Man ersieht da zunächst, welche Wandlung seit Dürers Auftreten sich in der Kunst vollzog. Dürer begann als Wohlgemuthschüler mit krausen, eckigen, gotischen Werken, rang sich mühevoll zur Eurhythmie, zur Einfachheit durch. Holbein stand gleich anfangs auf dem Boden der Renaissance, den schon sein Vater — mit dem Sebastianaltar — betrat. Zu dem Zeitunterschied kommt der Unterschied des Milieus. Dort das holperige, winklige Nürnberg, hier das großstädtische,

elegante Augsburg, das auch seinen Künstlern etwas Welt-männisches, Abgeschliffenes gab. Und im übrigen zwei grundverschiedene Menschen, beides Deutsche und doch Antipoden.

Dürer war im Grunde seines Wesens Gelehrter. Mit theoretisch-wissenschaftlichen Werken schloß er seine Thätigkeit ab. Holbein ist die Theorie der Kunst gänzlich gleichgültig. Ja er nahm wohl überhaupt nie eine Feder in die Hand. Denn während Dürer, sobald er Nürnberg verließ, sofort Tagebuch führte oder lange Episteln an die Seinen schickt, giebt es von Holbein nicht einmal Briefe, die er vom Ausland an seine Freunde, an seine Familie richtete. Nicht nur Schreibfaulheit, auch Gemütskälte spricht sich darin aus. Und steht man in Basel vor dem berühmten Werk, mit dem er 1529 von den Seinen Abschied nahm, hat man einen ähnlichen Eindruck. Die Frau, die da sitzt, ist dasselbe Wesen, dem er zehn Jahre vorher Treue gelobt. Nun ist sie gealtert, ihm lästig. Der fünfunddreißigjährige hübsche Kerl, der sich die Welt erobern will, kann sie nicht mehr brauchen, diese Matrone, die ihm so kleinstädtisch, so bäuerisch vorkommt. „Was schert mich Weib, was schert mich Kind, ich trage nach Höherem Verlangen. Laß sie betteln gehen, wenn sie hungrig sind“ — war wohl die einzige Empfindung, die er während der Arbeit hatte.

Dürer würde seine Frau nie verlassen haben. Selbst auf die niederländische Reise nimmt er sie mit. Durch die gleiche Zärtlichkeit ist er mit seiner Vaterstadt verbunden. So sehr es ihn freut, wenn in Venedig Bellini ihn besucht, oder in Antwerpen die Künstler ihm einen Fackelzug bringen, kann ihn doch nichts bewegen, sich von Nürnberg zu trennen. Holbein ordnet sich in seinem vaterlandlosen Weltbürgertum

mehr der internationalen Gelehrtenwelt Basels ein. Und unter diesen Humanisten ist namentlich einer ihm wahlverwandt: Erasmus. Könnte man Dürer aus dem Grabe rufen und fragen, wen unter seinen Zeitgenossen er am meisten verehrte, würde er die Antwort geben: Luther. Für Luther fürchtet und bangt er. Luthers Schriften liest er pochenden Herzens. In Holbeins Leben spielt nur der Voltaire des 16. Jahrhunderts, der Skeptiker und Ironiker Erasmus eine Rolle.

Es wäre nicht falsch, Dürer den Luther, Holbein den Erasmus der deutschen Kunst zu nennen. Denn auch sein Selbstporträt hat diesen spöttisch kritischen Zug. Dürer, auf dem Münchener Bilde, erscheint als Visionär, blickt starr hinaus in eine andere Welt. Es ist Christus, der unter die Menschen tritt. So sakramental feierlich das Dürerbild, so profan weltlich ist das Holbeins. Nicht ins au-delà schaut er, sondern aus hellblauen klaren Augen klug und scharf in die Welt. Doch auch etwas Kaltes, schonungslos Hartes liegt in diesem Kopf. Es ist der Mensch, dessen Vater im Elend endete, dessen Bruder vom Leben verschlungen wurde, und der nun kalt, gleichgültig, wie er die anderen kennen gelernt, auch ihnen entgegentritt.

Nur durch die Urkunde, daß er 1517 in Basel vor Gericht erscheinen mußte, um sich wegen einer nächtlichen Prügelei mit Goldschmiedegesellen zu verantworten, wird noch eine andere Seite seines Wesens beleuchtet. Man ersieht daraus, daß er auch viel Aehnlichkeit mit jenen Schweizerkünstlern hat, die als so wilde Gesellen, als so tolle Patrone bekannt sind. Urs Graf besonders, der wüste abenteuerliche Kumpan, war ein echter Typus der Zeit. Mit Marketenderinnen zieht er durchs Land, kämpft als Lands-

knecht in der mörderischen Schlacht bei Marignano, wird vor Gericht verwarnt „um des üppigen Lebens willen, so er öffentlich und unverschämt mit den Metzen braucht“, muß geloben, daß er „sein ehelich Gemahl fürderhin weder stoßen, schlagen, knutschen und klemmen will“. Auch in Holbein steckte ein Stück Landsknecht. Es ist kein Zufall, daß er so gerne Bauernprügeleien und Landsknechte zeichnet, kein Zufall, daß das erste Courtisanenbild der deutschen Kunst, das der Offenburgerin, von Holbein herrührt, kein Zufall, daß er in seinem Londoner Testament nicht seiner Baseler Familie, sondern unehelicher Kinder gedenkt.

Mit dieser Analyse seines Wesens ist die seiner Werke gegeben. Dürer, der Denker, bringt auch als Künstler die Macht seiner Persönlichkeit in Gedanken zum Ausdruck. Seine Kunst ist poetisch und märchenhaft, sein Grundzug ein grüblerisches Element, ein sinnendes Sichvertiefen in geheimnisvoll allegorische Bezüge. Holbein giebt nie so schwere Kost. Alles Allegorisch-gedankenhafte fehlt. Aber auch das trauliche, gemütliche Element Dürers ist ihm fremd. Betrachtet man Dürers Hieronymus, so glaubt man, ihn selbst zu sehen, wie er in seiner stillen Klause am Thiergärtnerthore sitzt, an seinen Stichen arbeitet und sich der Sonnenstrahlen freut, die so traulich auf Diele und Truhe spielen. Durchblättert man das Marienleben, ist man entzückt von dem tiefen Familiensinn, der biblisch treuherzig in den Werken des Mannes webt, dem selbst nicht einmal Kindersegen gewährt war. In seinen Landschaften lebt er selbst, wie er frisch, fromm, fröhlich, frei, den Wanderstab in der Hand, über Berg und Thal dahinzieht. Nichts von alledem bei Holbein. Da er selbst keine Heimat hatte, fehlt ihm der deutsche Sinn für das Heim. Obwohl er Kinder hatte, kennt er das Kind nur als ita-

lienischen Putto. Wenn überhaupt Landschaften bei ihm vorkommen, sind sie so kunstgewerblich, daß man sie eher in Silber getrieben als in Wirklichkeit denken kann. Trauliche Winkel und geheimnisvolle Ecken, die zum Sinnen und Träumen laden, giebt es in seinem Werke nicht.

Wie Dürer mit der Apokalypse, begann Holbein mit Büchertiteln seine Thätigkeit, und während Dürer in solchen Ornamenten sogar — man denke an die „Knoten" — der Grübler bleibt, ist bei Holbein alles von flüssiger klarer Eleganz. Außer für die Bücherornamentik arbeitet er für das Kunstgewerbe, und während Dürers kunstgewerbliche Entwürfe Buchdramen waren, die sich nicht zur Aufführung eigneten, da er auch in diese Dinge so viel Gedanken hineinlegte, daß kein Kunsthandwerker sie herstellen konnte, ist bei Holbein alles launig, lustig und seltsam, zugleich von einer Einfachheit, die die praktische Herstellung gestattet. Er weiß genau, was er dem Kunsthandwerker, genau, was er dem Material zumuten darf. Geht man von den ornamentalen zu den figürlichen Blättern über, so stößt man zunächst auf seine Vorlagen für Glasmalerei. Mit Heiligengestalten, Madonnen und Engeln wechseln prächtige Landsknechtsfiguren in flottem, malerischem Kostüm. Auch jene Damentrachtenbilder zeichnet er, die vor dreißig Jahren durch Makart und Fritz August Kaulbach ihre Auferstehung feierten. Dann entpuppt er sich freilich als Sänger der Messiade. Doch gerade dieses Werk zeigt deutlich seinen Unterschied von Dürer. Dürer dichtete in seinen Passionsfolgen tiefsinnige religiöse Epopöen, predigte dem Volke das Leben des Heilandes. Holbein giebt Vorlagen für Glasbilder, denkt gar nicht an den Stimmungsgehalt des Stoffes, sondern fragt nur, wie die Silhouette der Figuren dekorativ sich der Umrahmung einordnet. Von den Holz-

schnitten, die in diesen Ideenkreis gehören, gilt das gleiche. Dürer illustrierte nie, er schuf seine eigenen Gedanken, nur was sein Innerstes bewegte, brachte er gestaltend vors Auge. Holbeins Bibelillustrationen würden kaum entstanden sein, hätte nicht Luther damals seine Bibelübersetzung vollendet. Er übernimmt die Bearbeitung der Apokalypse, bringt selbst diese Dinge, die für Dürer die dunkelsten Rätsel des Geistes enthielten, in klare, zierlich elegante Formen. Mit derselben Unparteilichkeit wie die Lutherbibel illustriert er die Vulgata. Das Alte Testament, mit dem gar keine Herzensfäden ihn verbinden, gestattet ihm noch mehr, als ganz profaner Erzähler aufzutreten. Selbst in seinem Totentanz ist er der lustige Kumpan, dem es nicht vor Teufel noch Hölle graut. Ueber Rethels Totentanz brütet die Nacht des Wahnsinns. Klinger ist gedankenvoll und dämonisch. Der Tod, den Holbein zeichnet, ist nicht die große, die Welt beherrschende Macht. Es ist ein wilder Landsknecht, der, wie Urs Graf, seine Freude daran hat, die Civilisten zu stoßen und zu schlagen, zu knutschen und zu klemmen.

Auch wenn er den Pinsel zur Hand nimmt, bleibt er handfester ouvrier. Die ganze Fingerfertigkeit des altdeutschen Steinmetzen scheint aufzuleben. Er steht auf Gerüsten, stellt jene Façaden her, wie sie noch heute in Süddeutschland und Tirol beliebt sind. Er malt die Wandbilder des Baseler Rathauses und erreicht monumentale Wirkung durch seinen einfachen, dekorativ wirksamen Stil. Auch in seinen Tafelbildern wird er nicht zum Träumer. Eher könnte an die Doppelbegabung Menzels erinnert werden. Nimmt man die ornamentalen Illustrationen zur Hand, die Menzel für die Werke Friedrichs des Großen lieferte, ist man erstaunt zu sehen, mit welcher Leichtigkeit derselbe Mann, den man sonst

nur aus realistischen Bildern kennt, sich in geistreichen Aperçus bewegte. So ist Holbein, der spielende Dekorateur und ornamentale Improvisator, in seinen Oelbildern der Inbegriff des Realismus, thut keinen Pinselstrich, ohne das Modell zu Rate zn ziehen, kennt keine Phantasie, sondern traut nur seinem offenen, sicheren Auge.

Gleich sein erstes Hauptwerk, der Christus des Baseler Museums, trägt nur pro forma diesen Namen. In Wahrheit ist es ein eminent gemalter Akt, vor dem in unserer Zeit Léon Bonnat und Wilhelm Trübner andächtig standen, bevor sie selbst jene Bilder malten, die das Entsetzen aller Ausstellungsbesucher wurden. In anderen Werken liegt das Schwergewicht auf dem Kostüm. Schöne Frauen, stark dekolletiert, in reicher Toilette werden als Heilige vorgeführt und erregten später bei den Reformatoren die gleiche Entrüstung, mit der in Italien Savonarola sich gegen Ghirlandajo wendete. Auf der Solothurner Madonna hat er seine Frau, die damals noch junge Elsbeth Schmidt, und sein erstes Knäblein porträtiert. Ein Ritter und ein Mönch stehen als Ehrenwache, wie auf oberitalienischen Werken, zur Seite. Auf der Madonna des Bürgermeisters Meyer war diese noble Einfachheit nicht möglich. Eine ganze Familie — den Vater, seine zwei Frauen und drei Kinder — galt es im Sinne des Epitaphbildes um Maria zu vereinen. Desto mehr konnte der Porträtmaler Holbein glänzen. Es wäre unangebracht, von Religiosität zu sprechen, himmlisches Sehnen, lyrische Weichheit in das Bild zu legen. Im Gegenteil, gerade die Meyersche Madonna zeigt, wohin die Begabung des Meisters drängte. In Holbeins Bildnissen liegt seine eigentliche Klassicität.

Die Kühle, die den Grundton seines Wesens bildet,

kann er auch hier nicht verleugnen. Sentimentalen Anwandlungen war dieser klare, nüchtern verständige Geist nicht zugänglich. Als er unbekannt, um sein Glück zu versuchen, nach England kam, nahm Thomas Morus, der königliche Kanzler, sich des Fremden an. Ein Jahr lang wohnte er in Morus' Hause. Durch ihn wurde er in die Gelehrten- und Hofkreise eingeführt. Und im nächsten Jahr dient er demselben Heinrich, der Morus, seinen ersten Gönner dem Schafott überwies. Er wohnt dem Blutbad bei, das Heinrich anrichtet, erlebt einen Totentanz, viel schauerlicher, als er ihn einst gezeichnet. Die stolzesten, rührendsten Gestalten, die über die Bühne Heinrichs VIII. gewandelt, stehen in seinen Bildnissen da: Staatsmänner, Kirchenfürsten, Junker und schöne Frauen, über denen, während er sie malte, schon das Damoklesschwert ihres späteren Verhängnisses schwebte. Von dieser Tragik verraten seine Bildnisse nichts. Selbst das Temperament, das Seelenleben seiner Modelle ist ihm gleichgültig. Fremd unter Fremden lebend, fühlt er sich nur als Camera obscura, reist im Auftrag des Königs von Burgund nach Brüssel, von Brüssel nach Cleve, malt, ohne mit der Wimper zu zucken, Christine von Dänemark mit derselben Sachlichkeit, mit der er Jane Seymour, Anna von Cleve mit derselben Sachlichkeit, mit der er Christine gemalt hatte. Man möchte sagen: Holbein hat selbst etwas von Heinrich VIII. Andere deutsche Künstler wie Dürer oder Grünewald könnte man in England kaum sich vorstellen. Was hätten solche Phantasten gesollt inmitten dieser praktischen, positiven Menschen mit ihrem verständigen Matteroffaktsinn, ihrem sanguinischen, keine Ideale kennenden Egoismus? Holbein paßte nach England. Als er Hofmaler Heinrichs VIII. wurde, hatten sich zwei wahlverwandte Geister gefunden. Es

besteht ein geheimes Band zwischen ihm und seinem König: dieselbe mitleidlose Kälte. Selbst die Farbe tritt ergänzend zu der kühlen Empfindung. Denn obwohl Hohlbein zuweilen warme rote Töne verwendet, sind doch kalte Farben weit mehr bezeichnend. Namentlich Blau und Schwarz, grün und Grau klingen zu kühlen silbernen, ebenso vornehmen wie eisigen Harmonien zusammen.

In dieser unerhörten Sachlichkeit liegt aber zugleich seine Größe. Man kann die Porträtmaler aller Jahrhunderte durchnehmen. Jeder ist mehr oder weniger einseitig, hat gewisse Köpfe, die ihm liegen, und andere, denen er hilflos gegenübersteht. Jan van Eyck freut sich an ausgesprochener Häßlichkeit, an abenteuerlichen Nasen, faltigen Händen und durchfurchten Gesichtern. Dürer, der Meister der Vier Apostel, giebt auch als Porträtist sein Höchstes, wenn er Denkerköpfe interpretiert. Van Dyck, Holbeins englischer Nachfolger, ist schroffen männlichen Charakteren gegenüber machtlos, fühlt sich nur wohl, wenn es graziöse Weiblichkeit, stutzerhaftes Junkertum zu malen gilt. Holbein reflektiert die Natur mit dem Absolutismus des Objektivs, ist gleich groß, mag es um die Geschäftsmiene des Giese oder um die aufgeschwemmte Brutalität des Königs, um einen wettergebräunten fluchenden Seebären oder um die Vornehmheit des Gesandten Morette, um die feine Grazie der Christine von Dänemark oder um das hausbackene Spießbürgertum der Anna von Cleve sich handeln. Erinnert man sich, in welche Bahnen die Hofmalerei später einlenkte, dann bewundert man nicht die Vielseitigkeit nur, man bewundert auch die Gesinnung des Malers. Es liegt etwas Imposantes in diesem knorrig plebejischen Stolz, der selbst vor Königsthronen nicht schmeicheln lernt.

Fast noch mehr als Holbeins Bilder bewundert man seine Zeichnungen. Denn das moderne Auge ist gewöhnt, künstlerische Meisterschaft am meisten dann zu würdigen, wenn sie in kühner Unmittelbarkeit sich äußert. Die Skizze, die das Ursprüngliche, die Handschrift des Meisters wahrt, ist uns lieber als das vollendete Bild, das nichts mehr vom Schöpfungsprozeß verrät. Holbeins Zeichnungen, namentlich die Skizzen der Windsor-Galerie, enthalten daher, nach dem Geschmack der Gegenwart, die Quintessenz seiner Kunst. Er als erster hat sich einen Stenogrammstil ausgebildet, der an grandioser Einfachheit nicht seinesgleichen hat in der Kunst des 16. Jahrhunderts. Je einfacher die Mittel, desto verblüffender die Wirkung. Ein geschickter Bleistiftzug reicht aus, einen Charakter zu fixieren, den Eindruck der Körperlichkeit hervorzurufen. Er brauchte nichts als diese ebenso momentanen wie strengen Blätter geschaffen zu haben, so würden sie schon ihm seinen Platz unter den ersten Zeichnern der Kunstgeschichte anweisen.

Als er 1543 in London starb, begrub man mit ihm die altdeutsche Kunst. Daß er gezwungen war, die Heimat zu verlassen und sein Fortkommen in der Fremde zu suchen, war schon ein Vorzeichen dafür, daß es mit dem deutschen Kunstleben zu Ende ging. In den religiösen und politischen Kämpfen der Zeit mußte die Kunst verstummen. Entstanden noch Werke, waren es doch Ausländer, die sie schufen. Statt einer deutschen gab es nur noch eine italienische Kunst auf deutschem Boden.

Künstlerverzeichnis.

Herrosé & Ziemsen, Gräfenhainichen.

Koch's Geschichte der deutschen Litteratur für den Betrag von fage
achtzig ... der deutschen ...ermeist bietet.

Gabe geboten. . . . Von einer guten Uebersetzung ist zu ver-
daß sie, sinn- und zugleich möglichst wortgetreu, ohne dem Ur-
der deutschen Sprache Gewalt anzuthun, den Geist des Originals

Schweizerische … die Perspektive von Freyberger … nen von Becker durchgeht, wird seine … für so wenig Geld wird wohl kaum an… ionen sind sauber und exakt. Der Text … a, wo er mehr andeutet als ausführt, a…

G. J. Göschen'sche … dlung, Leipzig.

